

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“Júlio de Mesquita Filho”

Instituto de Artes – Campus São Paulo

BRUNO MARCELINO DE OLIVEIRA

PINTURAS E ESCULTURAS DEPOIS DO *READY-MADE*

São Paulo

2021

BRUNO MARCELINO DE OLIVEIRA

PINTURAS E ESCULTURAS DEPOIS DO *READY-MADE*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, com área de concentração em Artes Visuais, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (Unesp), como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Linha de Pesquisa: Processo e Procedimentos Artísticos

Orientador Prof. Dr.: José Paiani Spaniol.

São Paulo

2021

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

O48p	Oliveira, Bruno Marcelino de, 1989- Pinturas e esculturas depois do ready-made / Bruno Marcelino de Oliveira. - São Paulo, 2021. 266 f. : il. color. Orientador: Prof. Dr. José Paiani Spaniol Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes 1. Arte moderna. 2. Pintura. 3. Escultura. 4. Crítica de arte. 5. Sentidos e sensações. I. Spaniol, José Paiani. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título. CDD 709.04
------	---

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

BRUNO MARCELINO DE OLIVEIRA

PINTURAS E ESCULTURAS DEPOIS DO *READY-MADE*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes da Unesp, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Dissertação aprovada em 15/12/ 2021

Banca Examinadora:

Prof. Dr. José Paiani Spaniol
Presidente – Orientador
UNESP – Instituto de Artes

Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento
UNESP – Instituto de Artes

Prof. Dr. Fernando Cidade Broggiato

“Virá somente o que você tem preparado e resolvido, o triste reflexo de sua esperança, esse macaco que se coça em cima de uma mesa e treme de frio. Quebre a cabeça desse macaco, corra do centro em direção à parede e abra caminho.”

Júlio Cortázar

RESUMO

A minha poética desdobra-se a partir da pintura, mas avança com o desenvolvimento escultórico do suporte. Esta pesquisa estabelece uma estrutura interpretativa adequada para tal prática: partindo da concepção da arte como atividade mental que interroga a experiência e os modos de conhecer, investiga as mudanças nessa concepção em função do surgimento do *ready-made*. Articulando a noção de clichê nas artes visuais e o conceito de *ready-made*, a pesquisa busca compreender como o *ready-made* denota uma virada epistemológica na arte, mas não uma virada ontológica. A análise de minhas obras de arte investiga como as inconstâncias perceptuais e a cor atuam contra os clichês pictóricos e contra a determinação objetiva de minhas peças e qual a relação entre essa estrutura da experiência dos trabalhos e a lógica do *ready-made*. A partir desta estrutura interpretativa, defendo a ênfase nos eventos sensoriais como uma estratégia obediente a dois objetivos encadeados: 1) atua para transbordar de quadros pré-estabelecidos de entendimento; 2) e para permitir a ancoragem do significado da obra de arte no âmbito da sua relação com o público.

Palavras chave: pintura, escultura, *ready-made*, clichê, experiência, sentido.

ABSTRACT

My poetics unfolds from painting, but advances through the sculptural development of the support. This research establishes an adequate interpretive framework for such practice. Based on the conception of art as a mental activity that interrogates experience and ways of knowing, it investigates the changes in this conception due to the emergence of the ready-made. Articulating the notion of cliché in visual arts and the concept of ready-made, the research seeks to understand how the ready-made denotes an epistemological turn in art but not an ontological turn. The analysis of my works of art investigates how perceptual inconstances and color act against pictorial clichés and against the objective determination of my pieces, and what is the relationship between this structure, of its experience, and the logic of the ready-made. From this interpretation structure, I advocate the emphasis on sensory events as a strategy obedient to two linked goals: 1) to act for transmuters of pre-established frameworks of understanding; 2) and to allow the anchoring of the meaning of the work of art within the scope of its relationship with the public.

Key-words: painting, sculpture, ready-made, cliché, experience, meaning.

SUMÁRIO

Introdução.....	9
1. Planos e processos	13
1.1. Planos empenados	13
1.2. Enquadramento e Suporte	25
2. Conversas com o <i>ready-made</i>.....	29
2.1. Imagem e Grades como <i>ready-mades</i> na minha prática	29
2.2. Pintura e <i>ready-made</i>	47
3. Depois do <i>ready-made</i>.....	76
3.1. O <i>ready-made</i> como modelo	76
3.2. Mente <i>ready-made</i>	95
4. Contra o <i>ready-made</i>	131
4.1. Imagens já-prontas e percepções atuais	131
4.2. Escultura contra o <i>ready-made</i>	164
4.3. Contra a abstração	167
4.4. Pintura contra o <i>ready-made</i>	180
Considerações finais.....	235
Referências.....	241
APÊNDICE – Outras obras executadas durante a pesquisa	247

Introdução

Esta dissertação divide-se em quatro capítulos: **1. Planos e processos**; **2. Conversas com o *ready-made***¹; **3. Depois do *ready-made***; e **4. Contra o *ready-made***. No primeiro capítulo, analiso alguns trabalhos de minha produção, dos anos de 2016 e 2017. Nos seus subcapítulos **1.1. Planos Empenados** e **1.2. Enquadramento e Suporte**, abordo o processo de elaboração dos trabalhos selecionados. Além disso, são descritos em detalhes os raciocínios de invenção do suporte, da operação de pintura, bem como os meus objetivos. Este primeiro capítulo da dissertação explica em termos gerais a lógica de produção dos trabalhos mencionados, indicando ainda seus resultados e incluindo a constatação das divergências entre alguns de seus aspectos e as intenções na sua origem.

No segundo capítulo, **2. Conversas com o *ready-made***, desenvolvo uma reflexão sobre questões que orbitam o *ready-made* como arte, considerando sua lógica de possibilidade como indicativo de uma transformação na estrutura do campo artístico e da obra de arte. No subcapítulo **2.1. Imagem e Grades como *ready-mades* na minha prática**, escrevo sobre como imagino os trabalhos que ainda vou realizar e como compreendo essa atividade. Também estabeleço o recorte da pintura abstrata modernista correspondente ao semblante do meu trabalho. Por fim reflito sobre as razões fundamentais da interpretação da grade moderna como um *ready-made* nos trabalhos que realizo. No subcapítulo **2.2. Pintura e *ready-made***, abordo o *ready-made* como uma prática artística que não busca produzir-se por confirmação da imagem na natureza ou em outra ordem transcendental. Reflito sobre esta posição do problema da arte e sobre a estrutura de linguagem da arte adequada a esta posição.

O terceiro capítulo, **3. Depois do *ready-made***, é composto de dois subcapítulos. No subcapítulo **3.1. O *ready-made* como modelo**, procuro religar o *ready-made* com a arte produzida antes dele. Sustento que o *ready-made* indica uma virada epistemológica no campo artístico, mas não uma mudança ontológica, significando que sua intenção é a mesma da arte precedente, muito embora a sua estrutura geral tenha se modificado. A mudança mencionada se faz notar pela exploração da distância entre imagem e realidade, em termos de uma não arbitragem prévia do significado da obra, que ganha interpretações desviantes sugeridas pelo artista e permanece igualmente aberta às interpretações desviantes do público. Reflito sobre essa virada no modo de compreender a obra de arte e sugiro a ocorrência de uma substituição

¹ O itálico é utilizado de duas maneiras neste trabalho: primeiro, para marcar palavras em idioma estrangeiro; segundo, para destacar termos conceitualmente relevantes para a argumentação desenvolvida. No caso da palavra *ready-made*, ambas as maneiras estão contempladas.

das antigas ordens de referências pela própria noção de *ready-made*. A natureza prístina, por exemplo, é substituída por convenções pré-estabelecidas.

No subcapítulo **3.2. Mente *ready-made***, analiso o conceito de clichê como repetição do convencional e do já-pronto². A partir do filósofo Gilles Deleuze e do escritor D. H. Lawrence, abordo o clichê como uma operação mental relacionada a um estado mental específico, que pode ser compreendido como um modo de dispor da experiência a partir da sua fixação mediante objetos e imagens repetíveis. Assumindo tal interpretação, reflito acerca do conceito de *mente ready-made*, proposto por Lawrence, o qual explica a redução da experiência situada, das sensações e dos afetos, a um conjunto de clichês produzidos por um estado mental específico. Explico como as sensações e afetos, segundo Lawrence, escapam ao já pronto e ao clichê, mas assumo que tais experiências também são dependentes de estados mentais e desenvolvo uma desarticulação da dicotomia mente-corpo presente nas abordagens deste autor. Por fim, reconecto estas reflexões à minha análise do *ready-made* duchampiano, demonstrando como o *ready-made* não é um clichê, pois escapa de nossas expectativas já estabelecidas.

No capítulo **4. Contra o *ready-made***, retomo a análise dos meus trabalhos artísticos, de maneira articulada com as questões levantadas nos capítulos anteriores. No subcapítulo **4.1. Imagens já-prontas e percepções atuais**, desenvolvo uma análise sobre a tensão entre a imagem planar de pintura aprontada pelos trabalhos e a experiência situada de cada peça, na qual participam aspectos inconstantes da percepção dos materiais e do colorido, além de indícios próprios da compreensão da tridimensionalidade. Analiso a concepção de quadro como uma metáfora da psique humana, e penso como os objetos-específicos de Donald Judd e os objetos-ativos de Willys de Castro tensionam a interpretação modernista dessa metáfora através da transitividade do seu observador, expondo, desse modo, as limitações do intelecto no estabelecimento do ser do mundo. Então, sustento que a definição de escultura possível a partir dos meus trabalhos está integrada a esta genealogia, cujo conceito de

, de Robert Morris, caracteriza adequadamente, pois prioriza um modo de consciência situado no aqui e agora.

No subcapítulo **4.2 Escultura contra o *ready-made***, repenso a dinâmica da experiência junto aos trabalhos. Sugiro que o clichê de pintura convocado pelos trabalhos, dado ao olhar de um observador estacionário, precipita-se em uma *atualidade em processo*³, mediante a

² A palavra hifenizada “já-pronto” e suas variações de gênero são utilizadas como uma tradução do termo *ready-made*, em alternativa ao emprego extensivo da expressão inglesa no decorrer do texto.

³ A expressão *atualidade em processo* foi extraída de uma nota de tradução do artigo “*O tempo presente do espaço*” do artista americano Robert Morris (1931-2018), publicado no Brasil na famosa coletânea “Escritos de Artistas:

movimentação do observador. Nesse caso, apoio a ênfase em eventos sensórios e aspectos da percepção situados e existentes tão somente no encontro entre observador e trabalho e pela sua configuração como artifícios de esquivas de molduras de compreensão pré-estabelecidas. Entendo semelhante ênfase como característica da escultura dentro da minha prática. Por um lado, defendo que essa dimensão joga contra o *ready-made*, pois tensiona a condição já-pronta da imagem de pintura armada pelos trabalhos. Por outro lado, sustento que a pintura também pode jogar contra a definição do trabalho como um objeto convencional através da cor, a qual também pode ser uma *atualidade em processo*, ou seja, conectada à experiência situacional e em diálogo com outros aspectos inconstantes da percepção.

No subcapítulo **4.3. Contra a abstração**, recoloco a questão dos trabalhos de arte enquanto metáforas da mente, articulando-a com a questão da abstração. Sustento que a abstração não elimina a representação e vice-versa. Tampouco a repetição do clichê elimina a representação e a abstração, podendo inclusive significar a potencialização dessas instâncias, mediante a reiteração de clichês. Por meio dessa reflexão, atualizo a interpretação do trabalho de arte como uma metáfora da mente, sustentando que os trabalhos de arte aparentam possuir mentes. Com essa metáfora, penso que o trabalho de arte não elimina toda a abstração, mas vai contra a abstração construída por clichês, e empurra o processo de abstração, ou simbolização, para junto da situação de encontro entre trabalho e público, podendo demonstrar simultaneamente a causação empírica da abstração ou representação, e a parcialidade de ambas junto à experiência. A fatia do evento de sensibilização que escapa à predeterminação, e que corresponde à definição de escultura como *atualidade em processo*, se constitui na mente do trabalho de arte. Por fim, medito sobre a dicotomia entre escultura e pintura subjacente na minha análise e indico a sua dissolução, na medida que a pintura também pode constituir uma *atualidade em processo*.

No subcapítulo **4.4. Pintura contra o *ready-made***, investigo a pintura como uma operação que coloca em cena registros e indícios contextuais, conforme experimentados no aqui e agora, em vez de sonegar a percepção e apreensão. O capítulo inicia com a análise dos trabalhos escultóricos realizados em 2019 e apresentados no mesmo ano, na exposição Fora de Serviço. Na execução desta exposição compreendi a interpenetração entre a construção e a

Anos 60/70”, organizada por Glória Ferreira e Cecília Cotrim (2009). Na referida nota as autoras explicam que o termo *presentness*, empregado por Morris com o sentido de uma *atualidade em processo*, não encontra no português tradução vernacular. Por isso as autoras adotaram o termo “presentidade”, introduzido por Milton Machado na tradução do texto “*Art & Objecthood*” (Artforum 10, jun 1967), de Michael Fried. No presente trabalho pareceu mais adequado o uso da expressão *atualidade em processo*, devido ao seu caráter autoexplicativo. Ela segue grifado como foi pelas autoras da nota.

experiência dos trabalhos nas condições do ambiente. Abordo essa conexão em termos de uma continuidade entre a cor tomada como um acontecimento e os aspectos inconstantes da percepção, como os reflexos e as sombras. Meditando sobre esta articulação e o desenvolvimento dela em alguns trabalhos, penso a cor como um estado ambíguo, entre contingência contextual e elemento de estruturação do trabalho. A partir da articulação entre o aspecto accidental das percepções coloridas e a estrutura regular do trabalho, sustento que a porção compreendida como fixa no âmbito do trabalho de arte provoca a presença incontornável das contingências sensíveis. Tal relação, entre estruturas fixas e percepções fluidas, substitui a oposição entre pintura e escultura e encaminha a análise dos trabalhos produzidos entre 2019 e 2020. Essa análise é marcada pela indistinção entre cor e aspectos contingentes e irregulares da percepção situada, e pela percepção dos trabalhos articulada à percepção do contexto de iluminação do espaço expositivo.

Nas considerações finais, amplio as reflexões acerca da dinâmica entre elementos compreendidos como fixos e elementos compreendidos como fluidos na experiência dos trabalhos de arte. Conduzo uma breve recapitulação de alguns pontos da dissertação e medito sobre a condição do *ready-made* em relação ao seu contexto de emergência e suas lições para a atual condição da arte. Realizo uma ponderação adicional acerca das determinações e objetivações permitidas no encontro com os trabalhos de arte. Finalmente, busco apresentar as características gerais da relação entre sentido e sensação que procuro imprimir nos trabalhos de arte, bem como a dimensão que reservo para a simbolização e para o conhecimento no âmbito da experiência artística.

1. Planos e processos

1.1. Planos empenados

A pesquisa que encaminho hoje começou com uma série de estudos de cor. As considerações sobre estes estudos influenciaram meu entendimento sobre os trabalhos mais recentes de minha produção. Ao mesmo tempo, tais considerações também foram parcialmente desenvolvidas à luz dos trabalhos atuais. Este duplo ressoar, do passado no presente, e do presente no passado, tece as considerações aqui desenvolvidas.

Os estudos de cor mencionados datam de 2016 e marcam um ponto de formalização de questões que se repete em minha produção recente, a qual é similar em vocabulário e gramática.

Figura 1 – Bruno Marcelino. Experiência de papel. 2016. Guache e acrílica sobre papel. Dimensões: 17cm x 24cm x 3,5cm



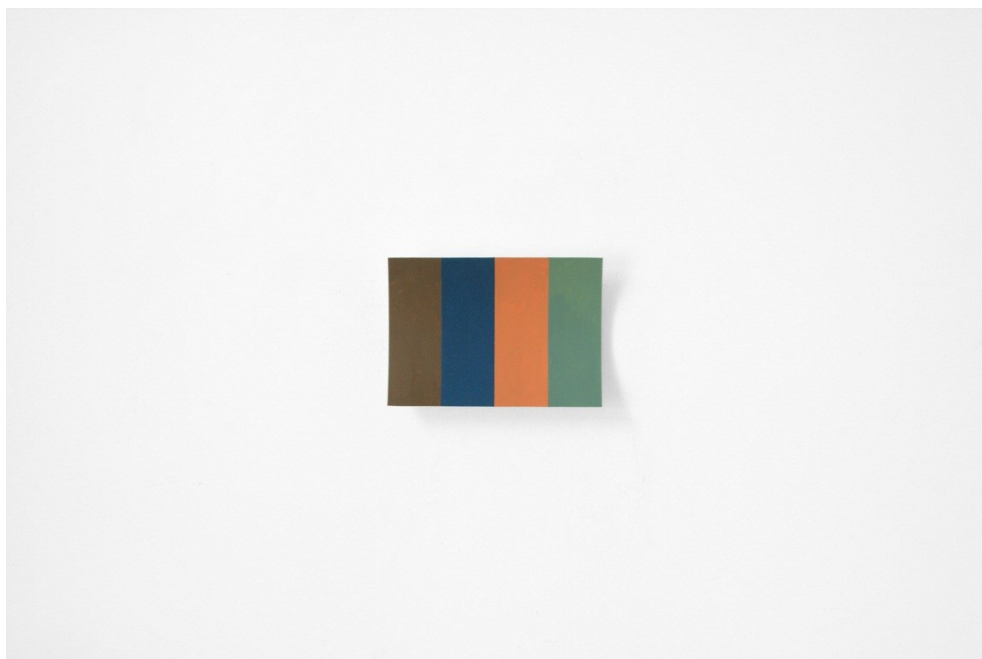
Fonte: Acervo do artista.

Tais estudos de cor foram iniciados com base em métodos que, como professor auxiliar de um curso de teoria e prática da cor, indicava aos meus alunos⁴. Nesse curso era requisitado aos alunos que, ao realizar escalas cromáticas, pintassem pequenos pedaços de papel à guache, para que fosse possível comparar as cores antes que fossem aplicadas dentro da escala final. Ao pensar nesta operação que usávamos nos estudos de cor, veio à mente o modo como

⁴ O curso de extensão Prática da Cor, coordenado pela professora Lilian Hollanda Gassen, que ocorreu na Escola de Música e Belas Artes do Paraná, da Universidade do Estado do Paraná entre 2014 e 2016.

Sérgio Sister monta as suas caixinhas coloridas, inspiradas em caixotes de feira⁵. Sister pinta individualmente e de uma cor única cada uma das pequenas tábuas que compõe o colorido final da caixinha. Portanto, de modo similar ao método que indicava aos meus estudantes. Mas não apenas isso: o artista também pinta um número excedente de tabuinhas, e realiza a composição de cor a partir da combinação posterior dessas tabuinhas coloridas, em um exercício de tentativa e erro.

Figura 2 – Bruno Marcelino. Experiência de papel. 2016. Guache sobre papel colado sobre papel. Dimensões: 17cm x 24cm x 4cm.



Fonte: Arquivo pessoal.

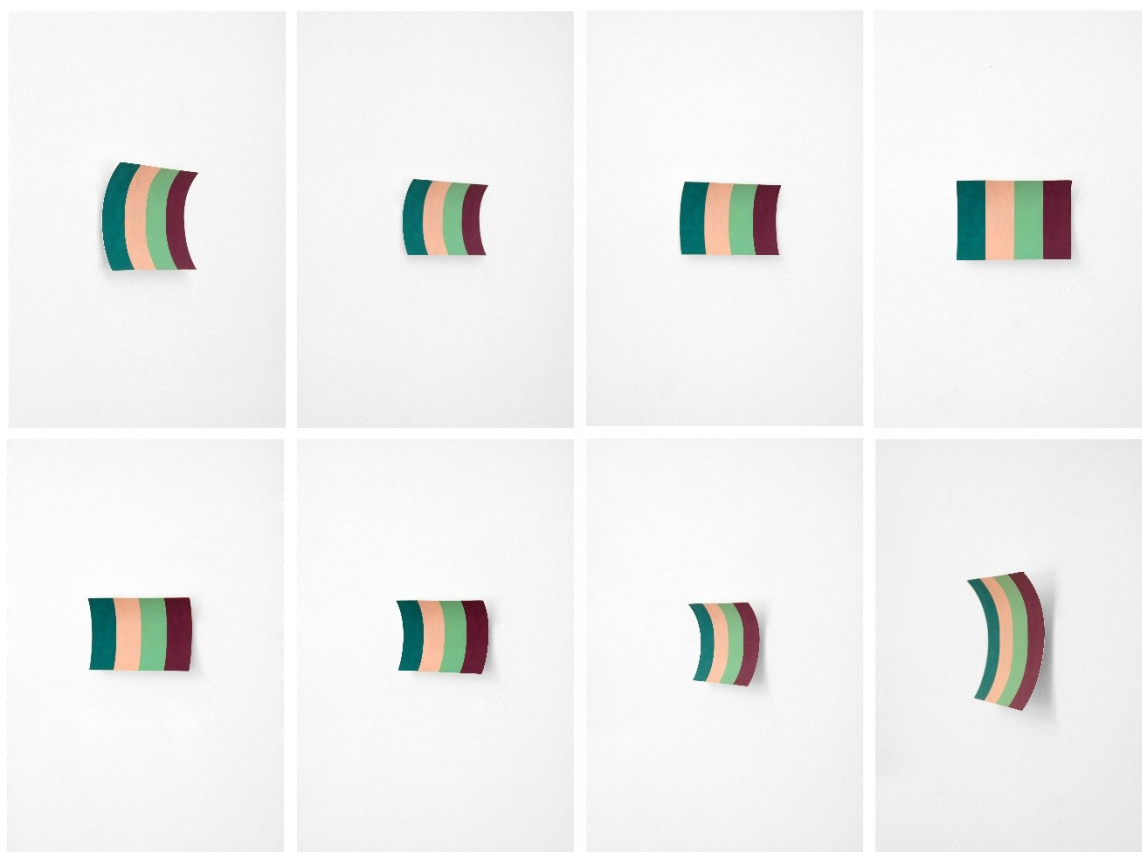
A partir dessas referências parti para um grande rolo de papel e passei a recortar pedaços de aproximadamente 24cm x 18cm. Recortei alguns destes pedaços em quatro tiras de aproximadamente 6cm x 24cm, as quais eu pintava com cores aleatórias. Após colorir um número bastante grande das tiras de papel recortado, dispunha as tiras uma ao lado da outra e prosseguia a escolha de combinações cromáticas. Por fim, colava as tiras coloridas já ordenadas nos pedaços de papel de tamanho 24cm x 18cm. O resultado eram composições de quatro faixas de cor subsequentes [Figura 1].

⁵ A lembrança me veio porque em 2013 participei da montagem da exposição “A Cor Reunida”, individual do artista com curadoria de Cristiane Silveira, no Museu Metropolitano de Arte de Curitiba.

Para os primeiros estudos eu planificava os pedaços de papel, molhando e prensando entre a mesa e uma peça de vidro sob uma pilha de livros. Pouco tempo depois escolhi continuar os estudos desconsiderando este processo e aceitando a deformação do papel.

A partir da adoção do papel empenado o plano se apresentou como o objeto e dotou aqueles estudos de uma ambiguidade que provinha não apenas da cor, mas da relação dela com a deformação da superfície do papel enrolado. Portanto da relação da cor com uma qualidade escultórica. O resultado foi uma série de peças como a representada pela Figura 1.

Figura 3 – Bruno Marcelino. Experiência de papel. 2016. Guache sobre papel colado sobre papel. dimensões: 16,7cm x 24cm x 4cm.



Fonte: Arquivo pessoal.

Depois que terminei um bom número destas experiências de papel passei a observá-las, caminhando em um percurso relativamente paralelo à parede onde estavam fixadas. No decorrer desses exercícios percebi que se vistos de uma perspectiva frontal aqueles pequenos estudos pareciam planos paralelos à parede [Figura 2]. Por outro lado, se fossem observadas de um ponto de vista transversal, essas experiências em papel revelavam a curvatura física do plano pintado. Não obstante, mesmo essa curvatura poderia ser ambígua, pois em alguns casos as

cores bem pigmentadas e foscas do guache suprimiam parte da volumetria e das sobras da superfície arqueada, deixando a impressão de transformação no contorno da cor, conforme o ângulo de visão adotado. Sendo as cores percebidas como faixas verticais se vistas de frente, ou como arcos subsequentes e quase-planos, se avistados de um ponto de vista oblíquo [Figura 3]. Essa impressão que se dá no tempo, também exige uma distância mínima, não sendo observada de posições de proximidade com o trabalho. Para exemplificá-la, realizei uma foto sequência [Figura 3].

Figura 4 – Bruno Marcelino. Experiência de papel. 2016. Guache e acrílica sobre papel colado sobre papel. Dimensões: 16cm x 24cm x 4,5cm

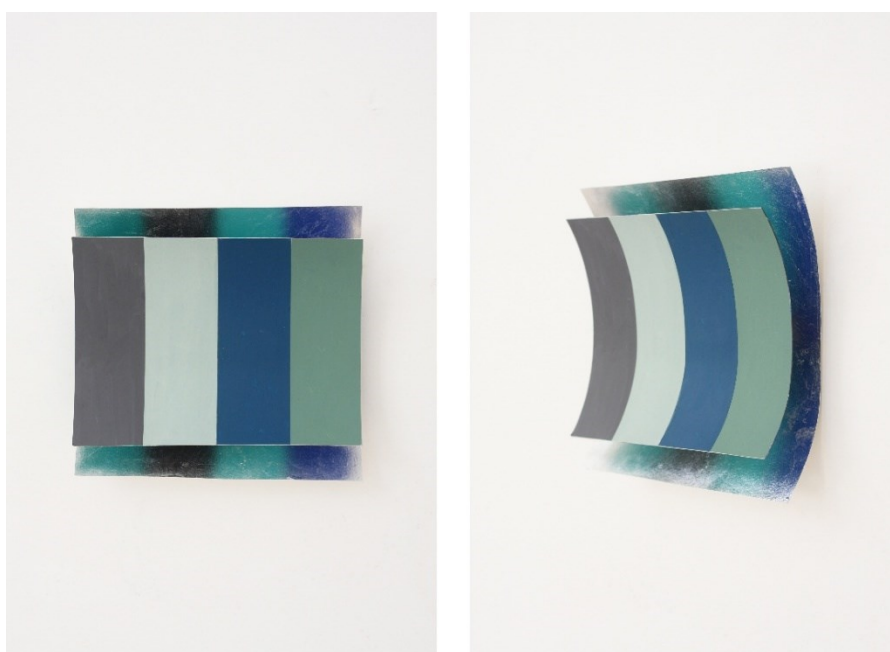


Fonte: Arquivo pessoal.

Em algumas dessas experiências em que uma das faixas foi pintada com tinta metálica, como no trabalho exemplificado pela Figura 4, um observador posicionado em frente ao trabalho pode ter a impressão de que a faixa metálica é um plano curvo convexo, ou seja, ao contrário de côncavo, que é como plano do suporte existe literalmente. Se este mesmo observador caminha paralelamente à parede, sem desviar o olhar dos trabalhos, pode também ter a sutil sensação de que os trabalhos seguem o seu movimento. Assim, tais experiências de papel criam uma espacialidade no plano das cores, potencializada pelo empenamento do suporte.

Depois de realizar muitas dessas experiências, pensei que poderia colorir não só a frente, mas também o verso do papel. Ao passo que a curvatura do suporte “transformou” o papel em objeto, fazendo uma pintura sobre papel se tornar um papel pintado, pareceu lógico estender o colorido para todo o papel. Antes de pôr em prática essa ideia, pensei que se pintasse o fundo criaria a necessidade de mostrar o verso do papel de alguma forma mais evidente, pois embora tridimensional, imaginava um trabalho para a parede, o que tornava o verso do suporte praticamente inacessível ao olhar.

Figura 5 - Bruno Marcelino. Objeto de papel. 2016-2020. Guache e acrílica sobre papel colado sobre papel, madeira e folha prata falsa sobre papel.
Dimensões: 223m x 24cm x 5cm.



Fonte: Arquivo do artista.

Posto o problema, experimentei sem sucesso com um espelho plano. Mas foi testando o reflexo desse espelho em várias posições em relação ao papel que percebi que se tivesse um espelho acompanhando a curvatura do papel poderia mostrar o seu verso colorido. Então testei com um papel curvado e prateado. Na Figura 5 a folha de papel prateada tem um tamanho maior que a folha de papel pintada. O pedaço de papel pintado é retangular medindo os mesmos 24cm x 18cm, enquanto o pedaço de papel prateado é quadrado, medindo 24cm x 24cm.

A necessidade do espelho curvo moveu-me para a mudança do material de suporte da pintura, e a chapa de metal surgiu como uma possibilidade. Em breve pesquisa descobri que o processo para transformar uma chapa de metal em um cilindro se chamava calandragem. A calandragem consiste em uma técnica mecânica para empenar ou desempenar chapas de metal.

A chapa atravessa uma máquina composta por três cilindros rolantes e ao ser comprimida por eles é empenada ou desempenada. O processo é motorizado ou manual. No meu caso, todas as peças que encomendei foram feitas em uma calandra pequena movida à manivela.

Figura 6 – Bruno Marcelino. Objeto. 2016. Aço. Dimensões: 21cm x 23,6cm x 6cm.



Fonte: Arquivo do artista.

Na pesquisa que me levou a descobrir a calandragem, encontrei também algumas pequenas metalúrgicas que trabalhavam com esse processo industrial. Depois de algumas conversas telefônicas e muitas idas e vindas, consegui um primeiro protótipo realizado integralmente em aço carbono (Figura 6). O objetivo com este protótipo era inventar o modo com que uma chapa seria unida à outra, de uma forma que todo o conjunto pudesse ser desmontado. A razão disso era simples: sendo a distância média necessária entre uma chapa e outra de 2cm para que a pintura no verso da chapa colorida fosse refletida pela chapa espelhada, se as chapas fossem unidas permanentemente antes da pintura não seria possível pintar o verso da chapa colorida.

Nesse protótipo estava testando um sistema de barras roscadas fixadas na chapa de metal retangular. Essa chapa seria então fixada à chapa quadrada de fundo, através de porcas. O pendurador era soldado na parte de trás da chapa quadrada.

A partir dessa versão algumas decisões foram tomadas. A primeira delas: usar aço inox para a chapa quadrada (espelhada) e aço inox, ou aço galvanizado, para a chapa retangular (colorida); a segunda: usar chapas de espessura entre 0.5mm e 0.8mm; a terceira: usar um pendurador que fosse removível. Assim que encontrei o pendurador adequado defini a distância

entre as barras roscadas fixadas na chapa retangular para fazê-la coincidir com a distância entre os furos de fixação dos penduradores. Os primeiros suportes ficaram prontos no início de 2017, e os trabalhos seguiram-se a eles, com a execução da etapa de pintura.

Figura 7 – Bruno Marcelino. Sem título. 2017. Tinta spray sobre aço inox e alumínio e aço inox espelhado. Dimensões: 22cm x 24cm x 8cm.



Fonte: Arquivo do artista.

A última coisa a ser decidida foi o modo como seriam espaçadas as duas chapas. Nas três primeiras peças usei pedaços de um cabo de vassoura que perfurei em dois pontos para fazer atravessar as duas barras roscadas que compunham o sistema de união do conjunto. Esse modelo foi posteriormente copiado através da usinagem de uma barra redonda de alumínio. Essa solução foi repetida em todas as peças em que as faixas de cor se apresentam verticais como no trabalho representado na Figura 7.

Para as peças em que a chapa retangular curvada está disposta no sentido de um retrato, como no trabalho exemplificado na Figura 7, elaborei outra solução, optando por uma peça semelhante a uma canaleta soldada à chapa quadrada. Para unir as duas chapas que compõem cada trabalho utilizei parafusos-união. Cada peça leva dois destes parafusos, e cada parafuso tem uma parte fêmea e uma parte macho. A parte fêmea de cada parafuso foi soldada na chapa retangular, enquanto as duas contrapartes macho compunham a canaleta fixada à chapa quadrada. No fundo da chapa quadrada há dois orifícios que dão acesso aos parafusos e permitem a união das duas partes do trabalho.

A maior parte destes trabalhos mede por volta de 24cm x 24cm, seguindo, portanto, o tamanho dos protótipos em papel dos quais originaram-se. Como descrevi acima, entre eles

havia trabalhos nos quais as faixas de cor eram verticais – quando a chapa retangular segue a orientação de paisagem, e também aqueles em que as faixas de cor eram horizontais – nos quais a chapa retangular colorida segue a orientação de retrato, como na Figura 8. Além deste grupo de trabalhos de um mesmo tamanho, havia ainda outros dois trabalhos medindo 43cm x 32cm x 5cm cada, com faixas de cor horizontais e a chapa colorida retangular seguindo a orientação do retrato.

Neste primeiro grupo de trabalhos mantive o “desenho” do esquema de faixas coloridas sempre idêntico. Conduzi a diferenciação entre cada peça de dois modos: 1) mediante um jogo de variação cromática, e; 2) pela referida variação na orientação dos esquemas, sendo alguns divididos horizontalmente e outros divididos verticalmente (essa mudança de orientação era também uma mudança na orientação da chapa retangular colorida e na orientação da curvatura de ambas as chapas que compunham cada trabalho individualmente, como se pode perceber, comparando-se as Figuras 7 e 8).

No processo de pintura desse grupo de trabalhos optei pela tinta acrílica aplicada com pistola para pintura com compressor de ar comprimido e pela tinta spray. O processo de pintura iniciava-se com a preparação da superfície com lixamento e aplicação de primer automotivo. Depois disso, a tinta spray ou acrílica era aplicada por etapas, mascarando a superfície e pintando uma cor por vez.

Figura 8 – Bruno Marcelino. Sem título. 2017. Tinta spray sobre aço inox e aço inox espelhado. Dimensões: 24cm x 22cm x 8cm.



Fonte: Arquivo do artista.

Nas experiências de papel de 2016 utilizei principalmente guache e, com isso, atingi em muitos casos um aspecto uniformemente fosco na superfície da pintura [Figuras 2, 3 e 4]. Já nestes primeiros trabalhos em metal não encontramos nenhuma faixa de aspecto fosco, e quando há uniformidade no aspecto da superfície de algum trabalho desse grupo é uma uniformidade acetinada devido ao acabamento da tinta spray. Além disso, se comparados com as experiências de papel, as peças de metal apresentam também variações no aspecto da tinta de uma faixa para a outra. Brilhante, semibrilhante, metálico, cintilante, furta-cor, acetinado, uniforme ou rugoso são alguns dos adjetivos que as faixas de cor aceitam dentro desse grupo de trabalhos.

No que diz respeito aos procedimentos, vale ressaltar que não foi usado o pincel. A intenção era provocar a sensação de união entre tinta e suporte e entre cor e superfície. Por isso a aplicação da tinta com o pincel não seria adequada. Com o pincel a tinta e a própria pincelada seriam repelidas pela superfície rígida, afirmando a autonomia de si e do rastro da sua aplicação em relação ao suporte. Achava que presença da mão e de materiais mais tradicionais poderia provocar o distanciamento entre o suporte e a pintura. Em vez disso, eu pensei que seria melhor se a lógica da pintura acompanhasse a lógica da contraparte espelhada do trabalho. Portanto, fez sentido à época utilizar um método de pintura mais aproximado do processo industrial. Entendo que a uniformidade do aspecto impessoal de aplicação da tinta, somada à não uniformidade dos aspectos materiais de cada área de tinta, enfatizou os materiais utilizados, tornando o relacionamento entre superfície crua e espelhada do aço inox e a superfície colorida mais íntimo.

Outra mudança significativa no processo de pintura reside no método de combinação de cores. Nos trabalhos em guache pintava um número excedente de tiras de papel em cores distintas e fazia a combinação escolhendo quatro delas e unindo-as através de colagem. Por sua vez, nas peças de metal o suporte pintado é inteiriço, enquanto a composição pintada está dividida em quatro áreas de cores diferentes. Isto me obrigou a elaborar outro método de composição cromática, já que não poderia agrupar as cores por tentativa e erro. Pensei também em reproduzir as cores do guache, mas decidi combinar cores prontas, imaginando o resultado disso na pintura. Pintava seguindo essa imagem mental de uma sequência de cores.

O que acontece quando se trabalha com cores prontas é que há uma limitação muito maior de possibilidades cromáticas. Além disso, as combinações cromáticas executadas nem sempre são satisfatórias como as da imaginação. Em resumo, sem escolher as cores por tentativa e erro, e não podendo trocar uma cor por outra literalmente com a mão, ocorrem muitos reveses que resultam em repinturas sucessivas.

As vezes isso acarreta a necessidade de retirar a tinta já depositada e recomeçar todo o trabalho. Pode ser ainda que a tinta se acumule, criando uma diferença literal na altura de uma área de cor em relação às outras. Nesse caso o volume pode ser aceito ou não. Pode ser também que a mudança necessária seja mínima. Recordo de alguns casos nos quais, com a aplicação de uma tinta brilhante no lugar de uma tinta fosca, sem alteração da cor, o conjunto de cores foi reunido. Mas é certo que na maioria dos casos os revezes aconteceram na pintura do verso da chapa, pois esta área fica à sombra e só aparece refletida na chapa de inox espelhado. Esses dois aspectos fazem com que seja muito difícil prever qual a aparência dessas cores, sobretudo das cores mais claras e matizadas.

A difícil previsão do comportamento das cores refletidas na chapa dificultou ainda o meu objetivo específico naquele grupo de trabalhos, que era unir as cores e ao mesmo tempo preservar a sensação de independência de cada uma em relação àquelas imediatamente avizinhas. Essa pretensão incluía as cores das áreas de pintura visíveis diretamente, mas também das áreas pintadas visíveis apenas através do reflexo [Figura 9]. Assim, tentei reunir em um único quadro essas duas economias da imagem, a da imagem pintada e a da imagem refletida.

Figura 9 – Bruno Marcelino. Sem título. 2017. Tinta spray e acrílica sobre aço inox e alumínio e aço inox espelhado. Dimensões: 22cm x 24cm x 8cm.



Fonte: Arquivo do artista.

Esses trabalhos são objetos pintados e não quadros pintados. Pois pinturas são quadros pintados. Ou seja, refiro-me especificamente ao objeto quadro como o suporte convencional da

prática da pintura. Entretanto, muitas pinturas preparam o quadro para que sua dimensão de objeto passe despercebida. Ainda assim, há quadro porque, como observa Hubert Damisch (1984), além de ser um objeto, o quadro tem a ver com um fechamento ou termo. O quadro é também o enquadramento. Portanto, refere-se também a operação de delimitação. Por isso o enquadramento é um termo utilizado comumente em sentidos bastante amplos e figurados, para indicar limites, inclusive de abstrações. Quando argumento que minha tentativa era unir uma imagem pintada e uma imagem refletida em um único quadro, entendo o quadro não como um objeto, mas como o resultado de uma operação de imposição de limites, ou seja, uma operação de separação e de definição de um objeto autônomo. Assim, juntar superfície pintada e superfície reflexiva em um único quadro exige que se sustente a existência de dois quadros – um que é o objeto físico e outro que é imaginário.

De acordo com o crítico e estudioso Leo Steinberg, este segundo plano pictural é concebido na mente. É um quadro que extravasa a forma aparente ou concreta do objeto. No ensaio intitulado “*Outros Critérios*”, Steinberg sustenta justamente uma relação entre plano físico e imaginário como uma dialética que atravessa toda a história da pintura. No texto, o crítico define o plano pictural imaginário como o modo pelo qual “a superfície pictural do artista bascula no espaço da imaginação do espectador” (STEINBERG, 2008, p. 114-115). A diferença entre plano físico e imaginário é explicada pelo autor com a ajuda de uma anedota. A passagem ecoa o processo fundante das minhas experiências em papel, e por isso merece o comentário a partir de uma citação mais ampla:

De que trata a “planeza pictural”? Obviamente não se refere à curvatura zero do plano físico - um gato andando sobre quadros de Tiepolo e de Barnett Newmann obtém o mesmo suporte de cada um. O que se subentende evidentemente, é uma planeza idealizada, a percepção da planeza na imaginação. (STEINBERG, 2008, p. 114)

O argumento do trecho contrapõe a indistinção da resposta do plano físico das pinturas de Tiepolo e Newmann, mediante o peso do bichano atrevido, ao espaço pictórico distinto de cada quadro específico. Portanto, o plano físico é distinto do plano pictórico. Minhas experiências de papel são um exemplo sutil dessa incongruência. Nelas o plano pictórico pode ser bastante distinto do plano físico do suporte, aparentando ser plano como a parede, em vez de empenado. É, por isso, idealizado.

Nos trabalhos de metal essa questão recebe atenção redobrada. Se trabalhei com as cores para unir placa espelhada e placa colorida, e se resolvi conservar os limites ortogonais dos

trabalhos, foi para fazer um plano pictórico único, não coincidente com os planos físicos e curvados, e que ressoasse como um quadro quando o trabalho fosse visto frontalmente. As cores e as divisões da pintura também concorrem para este objetivo, a saber: fazer aparecer um plano pictural plácido. Criar essa sensação de enquadramento a partir de uma vista frontal foi, afinal, uma das minhas motivações iniciais para estes trabalhos de metal.

1.2. Enquadramento e Suporte

Conforme relatado, passei a utilizar tintas industriais prontas ao trabalhar com o suporte de metal, a fim de estabelecer uma operação baseada na variação de cores pré-determinadas, nas quais eram baseadas as minhas composições pictóricas. Essas imagens pictóricas eram imaginadas vagamente antes de serem pintadas. Elas eram também enquadramentos, os quais, por meio da prática da pintura, colocava sobre suportes que não eram quadros. A estrutura de faixas era derivada da mesma estrutura que utilizei nos meus estudos cromáticos realizados sobre papel.

Figura 10 – Bruno Marcelino. Sem título [O circo]. 2017. Tinta spray sobre aço inox e alumínio e aço inox espelhado. Dimensões: 22cm x 24cm x 8cm.



Fonte: Arquivo do artista.

Em um segundo grupo de trabalhos comecei a deduzir uma composição pictórica a partir do suporte de metal e considerando de início a chapa espelhada. No primeiro grupo de trabalhos a chapa de metal espelhada foi adicionada para mostrar o lado posterior da chapa pintada, depois que a estrutura da pintura já havia sido decidida. Neste segundo grupo de trabalhos a estrutura da pintura veio a ser decidida contabilizando o suporte de forma integral. Aqui, utilizei os suportes de metal nos quais as chapas pintadas obedeciam à orientação de uma paisagem. Para essas peças comecei aplicando uma única cor no verso do plano retangular curvado. Na frente apliquei duas ou três cores, distribuídas em um esquema de três áreas: duas faixas de cor

ladeando à direita e à esquerda um campo de cor quadrado e central, como na Figura 10. Observando o trabalho de um ponto de vista frontal vemos um esquema mais simples, mas onde o plano pintado e a imagem de pintura espelhada são mais imbricados. Ao mesmo tempo, a ênfase no enquadramento e nas bordas é maior.

O processo de dedução do esquema pintado no segundo grupo ocorreu por uma tentativa de aproximação do esquema da pintura com a estrutura do seu suporte. No primeiro grupo de trabalhos o esquema da pintura partiu das experiências de papel, onde cada faixa de cor era o resultado do fatiamento do suporte em quatro partes. O passo que, no segundo grupo os esquemas derivam do suporte de metal.

Para aprontar tal esquema pictórico pintei a peça retangular do suporte inteiramente de uma única cor. Ao montar o sistema, incluindo a chapa de metal espelhado, observei o conjunto de um ponto de vista frontal – quando o enquadramento é mais regular. Percebi que as frestas entre os dois planos físicos que compõem o suporte do trabalho, através das quais vemos o reflexo do verso do plano retangular colorido, funcionavam como duas faixas horizontais de cor plana, estendidas por toda a largura da peça, uma abaixo e outra acima do plano retangular central. Tomando as duas frestas horizontais como se fossem faixas, estabeleci as duas faixas verticais que foram pintadas a partir dos limites direito e esquerdo do plano curvado e para dentro deste. As faixas pintadas imitam as duas frestas horizontais que descrevi acima, as quais são faixas virtuais porque não existem materialmente na superfície vista, mas apenas como reflexo do lado posterior da chapa curvada. O quadrado central é o que sobra dessa operação, pois é a primeira camada de cor pintada, cuja parte central é reservada intacta.

Os limites das faixas verticais pintadas coincidem com os limites físicos da chapa de metal na parte de cima, na parte de baixo e em uma das suas laterais. A outra lateral é a aquela que faz vizinhança com o quadrado central [Figura 10]. Por sua vez, as bordas superiores e inferiores do quadrado central, coincidem com os limites da chapa de metal, enquanto as suas laterais se avizinham às duas faixas que ocupam as laterais do mesmo suporte. Portanto, essas formas coincidem parcialmente com os limites do suporte, e parcialmente entre si. Falo aqui da relação dos limites físicos do suporte e dos limites das formas pintadas, e de como há limites coincidentes e limites não coincidentes. Quando são coincidentes os limites das formas pintadas terminam junto aos limites do suporte. Os limites não coincidentes ocorrem onde há encontro entre as cores, internamente ao suporte físico. Assim, há uma economia de coincidência e não coincidência entre os limites do esquema pintado e os limites do seu suporte físico.

Por outro lado, há também uma economia de coincidência e não coincidência entre limites dos suportes planos de metal e enquadramento virtual. Por exemplo, o quadrado central

reservado durante a pintura das duas faixas laterais verticais tem dois limites coincidentes com suporte sobre o qual foi pintado, mas nenhum dos seus limites coincide com qualquer um dos limites do enquadramento geral, que corresponde, de um ponto de vista frontal, aos limites da chapa espelhada. Enquanto isso, cada uma das duas faixas verticais pintadas que fazem limite por um dos seus lados com este mesmo quadrado central, e cujos limites dos seus outros três lados coincidem com os limites do plano físico que é o seu suporte, só tem um dos seus limites que coincide com os limites do enquadramento geral. Por fim, em relação as duas faixas horizontais do plano pictórico imaginário, três dos seus limites coincidem com os limites do enquadramento geral e com os limites do plano físico, e nelas não há tinta.

Portanto, concluo que o plano pictórico não precisa ser necessariamente pintado, assim como os limites do enquadramento não necessariamente precisam coincidir como os limites do suporte físico. O enquadramento pode ser virtual e coincide com os limites do suporte apenas quando estes são a beirada a partir da qual começa a parede. Os limites do plano pictórico imaginário só coincidem com os limites das formas pintadas quando estas igualmente coincidem com a margem do trabalho, em relação à parede.

Mesmo operando no nível de coincidências visuais aparentes, não ignoro a existência da materialidade da tinta e do suporte. Pensada como cobertura física da superfície, a tinta pintada acompanha a curvatura do plano físico do suporte. Nesse sentido, nenhum dos limites que parecem coincidir visualmente são literalmente coincidentes, pois eles estão sobrepostos em sucessivas camadas. Mesmo os limites das formas pintadas que coincidem com os limites do plano físico, apenas o acompanham, porque a tinta está sobre este plano fisicamente. Assim, os limites do suporte físico, da materialidade da tinta e do enquadramento estão em lugares diferentes.

A pintura do trabalho não enfatiza a materialidade da tinta e sua relação com suporte. Por tinta, não quero dizer cor, mas uma camada material aplicada sobre o suporte que tem uma cor. Essa camada material não é enfatizada no processo de produção de boa parte destes trabalhos. Sua espessura e volume são mínimos, regulares, e acompanham a curvatura do suporte chapado de metal. São camadas de material colorido, mas que comparecem mais como informações visuais. Utiliza-se a supressão da materialidade em favorecimento de percepções coloridas virtuais.

Ou seja, estava trabalhando dentro de uma lógica que foi consagrada pela modernidade: aquela que tentava aproximar ao máximo cor e tinta. Obviamente, a tinta sempre será um material sobre a superfície do suporte. Essa aproximação entre cor e tinta, na medida em que reduz a pintura a uma existência ótica, é indispensável para a reunião da imagem de pintura

refletida pelo plano espelhado, com a imagem literalmente pintada e visível sem mediação do plano espelhado. A união faz comparecer um quadro único, uma imagem virtual de um enquadramento que integra ambos os registros visuais. Essa imagem integral somatória é análoga à imagem mental que eu buscava concretizar.

No entanto, o suporte de chapas de metal empenadas é inadequado a este tipo de imagem, ainda que, no caso desses últimos trabalhos, a imagem tenha sido induzida pelo suporte. Assim, por um lado a imagem está totalmente ajustada ao suporte, inclusive no que diz respeito a sua estrutura interna. Mas por outro, é totalmente desajustada no que diz respeito a sua intenção de planura e visualidade.

2. Conversas com o *ready-made*

2.1. Imagem e Grades como *ready-mades* na minha prática

O modo como abordei os trabalhos de metal no primeiro capítulo seguiu a lógica projetiva que empreguei poeticamente: imaginava vagamente uma imagem de pintura e depois buscava pintar esse esquema nos meus suportes, de modo a fazer essa imagem comparecer. Portanto, iniciava o trabalho com algo pré-definido: uma imagem mental de pintura. Ao mesmo tempo, usava um suporte inapropriado, porque a imagem de pintura que eu construía na minha mente não era uma imagem concebida para um plano curvo, mas para um plano chapado paralelo à parede.

A imagem mental de pintura e o suporte têm origem diferentes. A imagem da pintura é anterior ao meu processo de pintura, já estava na minha imaginação como uma imagem genérica de pintura, portanto, sua origem é a história da arte. Enquanto isso, a curvatura das chapas de metal, a chapa espelhada e a própria escolha do metal, são decisões específicas induzidas pela aceitação de um acaso ocorrido na prática de produção do trabalho.

A partir disso, a análise do primeiro capítulo precisa ser aprofundada porque nela considero atentamente a tarefa, por algum motivo autoimposta, de colocar esta imagem genérica de pintura no suporte curvado e composto. Por outro lado, desconsidero os imprevistos ocorridos a partir dessa operação. Por isso aquela análise é ainda incompleta, pois são esses imprevistos os responsáveis pelas peculiaridades da minha poética.

Para abordá-los de maneira qualificada foi necessário descrever o trabalho em todas as suas partes. Tal descrição cobriu as tentativas de produzir uma imagem planar de pintura, reunida à sua materialidade, mas em um suporte não planar. Contudo, analisou-se parcamente o resultado destas tentativas, de antemão fadadas ao fracasso – o suporte curvo era inadequado à imagem concebida na minha mente. Ainda assim, tentei mostrar o processamento disto no nível da aplicação da tinta. A espessura reduzida da tinta e sua aplicação uniforme permitiram à imagem acontecer quando observamos o trabalho frontalmente e à distância. Mas de modo geral, nos trabalhos analisados, a concordância entre imagem e tinta é sempre perturbada pelo próprio suporte e, em alguns trabalhos, pelos acabamentos brilhantes e cintilantes da pintura.

Pretendo abordar essas perturbações e ocorrências fugidias da experiência desses trabalhos, pois tais acontecimentos fazem o trabalho, tanto quanto as iniciais intenções sobreviventes em cada peça. No entanto, antes de tratar dessa tarefa, senti a necessidade de

analisar os aspectos relacionados à história da prática da pintura e da arte presentes, a meu ver, nas minhas operações e procedimentos.

Começarei essa tarefa pela análise da imagem que concebo na minha mente antes de começar a produzir efetivamente as minhas peças. Neste capítulo proponho primeiro refletir sobre essa imagem e, em segundo, pensá-la enquanto um *ready-made* de pintura modernista, com base em três pontos:

- a) a imagem concebida na minha mente é abstrata;
- b) a imagem concebida na minha mente é genérica;
- c) a imagem concebida na minha mente parte de uma convenção da pintura modernista.

O primeiro ponto precisa ser explicado porque o abstrato pode ser confundido com o não-figurativo. Parto do pressuposto que qualquer imagem, seja ela figurativa ou não figurativa, é abstrata, pois não tem espessura concreta. Os meios de representação e produção de imagens tem espessura, mas a imagem em si é uma entidade imaterial. Para mim, a imagem tem muito a ver com o modo como antigos mestres pensavam o desenho. Segundo Leon Battista Alberti (2014), por exemplo, o desenho era a circunscrição das coisas visíveis e seu limite, definido por uma linha extrínseca, era também um modo de descrever a forma das coisas vistas. Segundo Damisch, para Piero della Francesca o próprio quadro era como “um termo (*termine*, do latim *terminus*: ‘o que limita o significado’)” (DAMISCH, 1984, p. 105). Considero que antes do quadro, a imagem é isso. E para alguns mestres antigos o desenho também foi isso. Para Federico Zuccaro (2004) havia o desenho interno, que era equivalente a um conceito ou ideia, formado na mente do pintor, ou de qualquer intelecto, utilizado para o mundo “conhecer e operar” (ZUCCARO, 2004, p. 40).

A partir disso, gosto de pensar na imagem como uma circunscrição ou desenho interno. Assim, um conceito pode ser como uma imagem, ou um som pode ser como uma imagem. Basta que essas coisas sejam circunscritas. Sendo a circunscrição uma operação propriamente mental, de conceituação por fechamento e separação, por isso está na base das convenções. Análogo à ideia, a imagem é uma representação mental. Ela também exige a supressão de muitas características, atributos e aspectos do mundo concreto. Somente assim a circunscrição pode tomar uma forma suficientemente estável. Desse modo a imagem é abstrata, onde abstrato está em contraposição ao concreto e não ao figurativo.

Evidentemente uma imagem pode provocar uma sensação de que contém ou possui um corpo, mas isso não significa que a imagem ocupe espaço literalmente. Uma imagem não corre

risco real de ser confundida com uma coisa concreta do mundo externo por muito tempo, porque é uma forma parcial desta coisa. Alguns dos antigos mestres entendiam ser possível para uma representação mental acessar a realidade última porque pensavam nas representações não como compactações da experiência vivida em signos, mas como entidades cuja base é consubstancial a base da realidade natural para além da própria experiência. Imaginar as formas era também determiná-las através do intelecto – espírito além da matéria, e distinto da contingência dos sentidos e das sensações – e assim compreendê-las. Nessa acepção, a compreensão da natureza se dá através da representação mental. Mesmo assim, para Alberti “nenhuma coisa pintada será semelhante as coisas verdadeiras, se não houver uma determinada distância para vê-la” (ALBERTI, 2014, p. 90). Para nós as representações mentais não estão próximas do mundo, e sim apartadas dele. A distância mencionada por Alberti mostra-se para nós intransponível, fatal. Falaremos mais sobre este tópico, mas por ora, parto dele a fim de indicar a especificidade dessa imagem concebida por mim. Ela não se trata de uma circunscrição mental qualquer. Refere-se a uma circunscrição no formato de um enquadramento de uma superfície bidimensional, cujo modelo é um tipo de pintura específica, geralmente compreendida como uma prática autônoma do mundo natural: a pintura abstrata

A ideia da pintura abstrata como uma entidade bidimensional é efetivamente a ideia de que ela não existe concretamente, porque não existe nada rigorosamente com duas dimensões. Por isso ela é apenas uma ideia. Quando dizemos que uma fotografia tem duas dimensões, por exemplo, estamos negligenciando a espessura do seu substrato material e igualando os termos fotografia e imagem. Falar que uma coisa tem duas dimensões pressupõe a subtração da terceira dimensão, e com ela cai dimensão do tempo sucessivo. Tal subtração de irregularidades da experiência situada transforma o objeto tridimensional em um objeto da representação mental.

A astúcia do enquadramento está em colocar um limite para a pintura, a fotografia, o filme, a gravura, etc. Um limite concebido antes na nossa mente, a fim de separar uma porção de espaço visível do contexto imediato, mas também, e mais importante, a fim de incentivar que a área circunscrita seja apercebida como diferente dos seus substrato e suporte materiais. Assim, o quadro sugere a supressão dos aspectos e atributos concretos do ambiente de exibição e do meio de produção da obra. O enquadramento é uma operação abstratizante e idealizante. Uma imagem com esta definição, como quadro, está na origem dos trabalhos de minha autoria até aqui descritos. Ao mesmo tempo, o enquadramento possível nos meus trabalhos não esconde jamais essa natureza.

Se há uma parte concreta na imagem, ela não está na parte material do trabalho e sim no cérebro. Uma abordagem bastante discutida na filosofia da mente é o naturalismo biológico do

filósofo John R. Searle. Para este autor a mente é uma funcionalidade do cérebro, entendido como um sistema biológico. Assim, “os processos cerebrais *causam* os processos de consciência” (SEARLE, 2002, p. 9), pois a mente está para o cérebro como a digestão está para o sistema digestório. Nessa abordagem não há dualidade entre a matéria e a mente, mas apenas a sensação subjetiva de que a mente é independente do corpo. Pensando por esta via, se a imagem tem alguma concretude ela se encontra no sistema cerebral. Ainda que os processos cerebrais sejam estimulados pela percepção do mundo concreto, no limite em que essas percepções apresentam gatilhos que convocam determinadas sinapses e neurônios, os processos através dos quais as imagens existem estão na nossa mente, não nas pinturas.

Figura 11 – Michelangelo Merisi da Caravaggio, Cesta de frutas, 1597-1600. Óleo sobre tela. 54,5cm x 67,5cm.



Fonte: Pinacoteca Ambrosiana.

Assim, a imagem de pintura configurada na minha cabeça, antes mesmo do início do trabalho, encontra-se materialmente, como toda imagem, no cérebro. Mas aqui será preciso anotar um ponto: muito embora imagens não tenham relação com o mundo concreto, elas podem evocar sensações concretas complexas e carregar informações identificadas à múltiplos sistemas sensórios e afetivos, podendo ser atribuídas de muitos modos às experiências apercebidas ou compreendidas como concretas. Uma imagem de pintura, mesmo de uma pintura não figurativa, pode conter informações sobre a materialidade da pintura, sobre o seu suporte e peculiaridades instanciadas no seu processo de feitura. Uma imagem de pintura figurativa pode, ainda, conter informações que suscitam sensações ou compreensão sobre a ocasião e contexto do seu tema. Nós chamamos estas coisas de sinais, ou simplesmente signos.

No entanto, as imagens que eu imagino para pintar não contêm esses dados, tampouco contêm dados relativos ao seu contexto de experiência.

Isso nos leva ao nosso segundo ponto. A imagem que eu construo na minha mente é uma imagem de pintura, mas é uma imagem genérica de pintura, porque ela não é a imagem de uma pintura específica. Não se trata, por exemplo, da imagem do quadro *Cesta de Frutas* [Figura 11], do pintor Caravaggio (1571-1610), da qual eu poderia me apropriar. Tampouco está relacionada a um lugar, ocasião, materiais ou fatura específicos. As minhas imagens são reelaborações a partir das pinturas que conheço e das reproduções de pinturas que já vi, sem contabilizar a especificidade delas, dos seus materiais ou lugares de exibição.

As motivações dessas subtrações não são totalmente claras, mas suponho que a convivência diária com imagens fotográficas e digitais, cuja espessura ou substrato material e suporte são em grande medida negligenciados, pode ter influência nisto. Por outro lado, isso também pode ser resultado do modelo das minhas imagens mentais, uma vez que boa parte da pintura modernista pressupõe a eliminação de atributos e aspectos da figuração na pintura, até chegar a um modelo base de estruturação abstrata do anteparo pictórico. Isto é, um modelo não material da pintura.

Com isso chegamos ao terceiro ponto: a imagem de pintura concebida na minha mente parte de uma convenção da pintura modernista abstrata. O exposto até aqui já demonstra que há algo deste terceiro ponto nos dois tópicos iniciais abordados. Levaremos mais tempo neste último tópico, não só porque ele se relaciona àqueles dois, mas porque ele é o ponto de partida da pertinência de ambos para a minha pesquisa.

Então, sobre as convenções da pintura, sustento que ao imaginar enquadramentos antes de começar a pintar, estou generalizando suas ocorrências em um sistema de convenções. Não obstante, como indiquei acima, a própria generalização já faz parte do significado convencional do tipo de imagem de pintura construída na minha mente. Significados convencionais historicamente atribuídos, por exemplo, ao grupo *De Stijl*, que incluem “a negação da subjetividade – tomada apenas e tão somente como terreno do confuso e do informal – a ênfase na ordem horizontal/vertical [...], a busca de um idioma universal, a grande Forma que estaria além das especificidades locais, etc.” (BRITO, 1999, p. 19)

Bom, não sustento uma negação da subjetividade, mas ao mesmo tempo penso que minha subjetividade não pode ser um conteúdo do trabalho, já que não atravessa para o lado do público. Já as verticais e horizontais, bem como a grande Forma, são convertidas numa pequena forma, que não é universal e pura, mas amplamente distribuída em objetos e ambientes cotidianos, por todas as localidades em que a cultura ocidental alcança suficiente influência

para remodelar espaços e costumes. Assim, minhas construções mentais entram em campo em um ponto em que a ordem geométrica ou diagramática na pintura já está imbricada à cultura de mercado, na forma do design. A penetração da arte no sistema produtivo capitalista surge e adquire pleno viço com a modernidade, onde a Bauhaus desempenhou um papel importante. Uma das premissas dessa iniciativa construtivista foi estruturar a arte em termos de métodos aplicáveis genericamente, para que pudesse ser uma atividade integrada à sociedade industrial e produção em massa (BRITO, 1999).

Se imagino essas pinturas como uma generalização de estrutura emblemática da arte modernista cujo projeto já era de generalização da arte, eu sigo ainda generalizando todas as possíveis especificidades dessas produções modernistas e circunscrevendo-as na estrutura da grade de eixos verticais e horizontais. Assim, quando me refiro à pintura modernista quase sempre estou me referindo à pintura de grade. Uma estrutura que, de acordo com Rosalind Krauss (1996), enuncia a modernidade da arte moderna a partir de marcações espaciais e temporais:

No sentido espacial, a grade declara a autonomia do reino da arte. Planificada, geometrizada, ordenada, ela é antinatural, antimimética, antirreal. É aquilo com que a arte se parece quando volta as costas à natureza. Na planura que resulta de suas coordenadas, a grade é o meio de expurgar as dimensões do real e substituí-las pela expansão lateral de uma superfície única. Na regularidade geral de sua organização, ela é o resultado não da imitação, mas da imposição do estético. À medida que sua ordem é a da pura relação, a grade é um modo de anular as reivindicações dos objetos naturais de ter uma ordem própria; as relações no campo estético são mostradas pela grade pairando em um mundo à parte e, com respeito aos objetos naturais, são ao mesmo tempo anterior e final. A grade declara o espaço da arte como sendo ao mesmo tempo autônomo e autotético. Na dimensão temporal, a grade é um emblema de modernidade por ser justamente isso: a forma que é ubíqua na arte de *nosso* século, enquanto não aparecendo em nenhum lugar, absolutamente nenhum, na arte do século passado. Nessa grande cadeia de relações pelas quais o modernismo nasceu a partir dos esforços do século XIX, uma mudança final resultou na quebra da corrente: Ao “descobrir” a grade, o cubismo, de De Stijl, Mondrian, Malevich... chegaram a um lugar que estava fora do alcance de tudo que tinha sido feito antes. O que significa dizer, eles aterrissaram no presente, e tudo mais foi declarado ser o passado.⁶ (KRAUSS, 1996, p. 9-10, tradução minha)

⁶ In the spatial sense, the grid states the autonomy of the realm of art. Flattened, geometrized, ordered, it is antinatural, antimimetic, antireal. It is what art looks like when it turns its back on nature. In the flatness that results

A partir dessa longa citação dos aspectos espaciais e temporais da grade, e de como ela se relaciona com um pensamento moderno, posso indicar também quais dessas relações se mantêm vitais para minha prática. Gosto da grade porque ela significa para mim o semblante da pintura. Tenho a grade como um emblema da pintura modernista. Dentre as características desse emblema se sobressaem no meu trabalho a relação entre a grade e o idioma moderno colorista. Na citação acima, essa relação é comentada no trecho em que a grade é descrita como uma estrutura que permite estabelecer relações à parte do mundo natural.

Nesse caso, o principal motivo para a adoção da grade como modelo das minhas concepções mentais de pintura é circunstancial, pois como indiquei no início deste texto, os meus trabalhos começaram como estudos de cor. Esses estudos partiram de um idioma moderno, onde as relações cromáticas são fundamentalmente distribuídas em uma grade - uma estrutura plana, geométrica, ordenada e separada do entorno, mentalmente extensível ao infinito, devido ao seu caráter modular. Cada uma das suas células autônomas sendo pintada de uma cor específica.

Na minha cabeça essas imagens também funcionam como uma imposição do estético, ou ainda, acompanham a grade como uma das convenções de imposição de um olhar estético. Por isso a grade não traz informações sobre os seus substratos materiais ou possíveis modos de existência externa concreta. Ela é pura percepção e sensação visual.

No entanto, não usei a grade para estudar a percepção das cores. A motivação e intenção para o uso da grade foi circunstancial e com o objetivo de estudar o idioma do colorido da pintura, tornando-me fluente nele. Portanto, já imaginei as grades coloridas sabendo, ou desconfiando, que não são autônomas ou ensimesmadas, mas referentes a uma determinada cultura e ao momento histórico em que tal idioma colorido surge. E esse idioma carrega na sua

from its coordinates, the grid is the means of crowding out the dimensions of the real and replacing them with the lateral spread on a single surface. In the overall regularity of this organization, it is the result not of imitation, but of aesthetic decree. Insofar as its order is that of pure relationship, the grid is a way of abrogating the claims of natural objects to have an order particular to themselves; the relationships in the aesthetic field are shown by the grid to be in a world apart and, with respect to natural objects, to be both prior and final. The grid declares the space of art to be at once autonomous and autotelic. In the temporal dimension, the grid is an emblem of modernity by being just that: the form that is ubiquitous in the art of our century, while appearing nowhere, nowhere at all in the art of the last one. In that great chain of reactions by which modernism was born out of the efforts of the nineteenth century, one final shift resulted in breaking the chain. By “discovering” the grid, cubism, de De Stijl, Mondrian, Malevich... landed in a place that is out of reach of everything that went before. Which is to say, they landed in the present, and everything else was declared to be the past.

forma as motivações e intenções configuradoras das mentes e dos contextos dos agentes participantes da sua invenção como arte. Tornar a pintura autônoma e autotélica eram duas dessas intenções, motivadas por situações históricas específicas. Não significa que alguma pintura em toda história já foi rigorosamente autônoma e autotélica. Refiro-me apenas ao fato das imagens da pintura imaginadas por mim se relacionarem ao momento histórico no qual ideias deste tipo foram perseguidas.

A grade é igualmente uma estrutura temporal, pois a sua não hierarquia na divisão do plano e sua composição relacional entregam, pretensamente, uma imagem percebida em interface com a própria capacidade fisiológica humana de perceber. Não há hierarquia entre as figuras no quadro, porque não há exatamente motivos pintados dentro dos seus limites, pois o motivo da pintura torna-se a percepção do seu observador. Por isso o quadro é abstrato. Porque ele nos fala dessa imagem produzida no encontro entre observador e o trabalho – um enquadramento mental. Eu conservo também essa predileção à instantaneidade, ao situar o acontecimento do trabalho de arte no encontro com seu público, pois é ali que a imagem acontece. Porém, não tomo esse aqui e agora como um presente de percepção pura e absoluta. Ou seja, não entendo o presente como “fora do alcance de tudo o que veio antes”, nem entendo aquilo que o antecede, como algo que, através da imposição de um “presente da percepção”, é declarado passado. Sobre isto, sigo Paulinho da Viola (2004): “Costumo dizer que o meu tempo é hoje. Eu não vivo no passado, o passado vive em mim”. Perceba, o passado é parte do presente e está em nós com grande força, antes de estar nas coisas.

Portanto, a presença das ortogonais e do próprio quadro na pintura de Piet Mondrian (1872-1944) não são outra coisa senão o passado habitando o presente da sua concepção de pintura. A grade de Mondrian pode ser a metáfora da janela ou o dispositivo do véu de Alberti, usado para facilitar o mapeamento de uma cena real no anteparo da pintura (ALBERTI, 2014). E muito embora a grade tenha investigado empiricamente fatos da fisiologia humana, sua metodologia, interpretação, intenção e resultado nunca foram desobrigados do passado ou universalmente válidos porque radicalmente situados no presente. Nesse caso é sintomático que a arte emblema de um presente absoluto e da pura percepção humana seja hoje emblema de uma arte desenvolvida no passado e marcada por um olhar culturalmente restrito e específico.

Sem dúvida é preciso separar as partes convencionais da prática moderna de pintura dos conteúdos que continuam sendo válidos, senão universalmente, como conhecimento geral acerca da capacidade humana de conhecer o mundo. Separar o conhecimento produzido acerca

da percepção e apercepção⁷ humana, e os meios de produção de arte, dos significados e motivações historicamente cristalizados neles. Em parte, foi isso que eu fiz com meus estudos de cor, em relação à percepção das cores. E continua sendo essa uma fatia da intenção dos meus trabalhos. Por isso é importante seguir com a análise a fim de chegar na lógica do funcionamento da grade em relação ao contexto moderno, no que tange as intenções e motivações da sua emergência.

Segundo Rosalind Krauss (1996), o funcionamento da grade no modernismo é marcado pela sua capacidade de ser tanto um emblema da arte como algo material, quanto um emblema da arte como coisa espiritual. A questão é que, segundo a autora, caso fosse material a grade seria logicamente o total contrário da perspectiva. Se a perspectiva supunha um anteparo transparente, a grade deveria buscar a opacidade do anteparo. Se a perspectiva buscava mostrar um espaço tridimensional ilusório, a grade deveria mostrar o plano físico. Se duas das principais partes da pintura eram, segundo Alberti (2014), a história e a composição, a grade não deveria ter história, nem narrativa, nem hierarquia. Ou seja, se a perspectiva era um dispositivo de equivalência entre a arte e o mundo natural, a grade deveria, ao contrário, buscar uma separação entre a arte e os objetos naturais. Assim, para explicar a grade como antinatural a autora recorre a uma comparação da grade com a perspectiva:

A perspectiva foi, sobretudo, a ciência do real, não o modo de retirar-se dele. A perspectiva foi a demonstração do modo com que a realidade e sua representação poderiam ser mapeadas uma na outra, a maneira com que a imagem pintada e seu referente no mundo real relacionavam-se de fato entre si – a primeira sendo uma forma de conhecimento sobre a segunda. Tudo na grade se opõe à essa relação, rompendo-a desde o seu início. Ao contrário da perspectiva, a grade não mapeia o espaço de um aposento ou uma paisagem ou um grupo de figuras sobre a superfície de uma pintura. Ela é uma transferência na qual nada muda de lugar. As qualidades físicas da superfície, poderíamos dizer, são mapeadas sobre a dimensão estética da superfície mesma. E esses dois planos – o físico e o estético – são demonstrados como o mesmo plano: coextensivos, e por meio das abscissas e ordenadas da grade, coordenados.

⁷ A distinção entre percepção e apercepção é óbvia, no sentido que nem tudo que é percebido acaba processado conscientemente e nem todo processo consciente é produto de percepção direta do ambiente. Assim, a consciência pode ser estudada à parte da percepção e o contrário também é possível. Estados conscientes são estados de apercepção de percepções, mas também podem se desdobrar mediante a negação da percepção, daí o prefixo a-.

Considerado deste modo, o essencial da grade é um materialismo nu e determinado.⁸
(KRAUSS, 1996, p. 10, tradução minha)

Mas o que corre nas entrelinhas desse trecho é a dimensão imaginária da pintura, tanto daquela estruturada pela perspectiva, quanto daquela estruturada pela grade. Devemos ter em conta que a equivalência entre imagem e seu referente é imaginária. Seja na pintura em perspectiva, quando o referente é a natureza, seja na pintura moderna de grade, quando o referente é a pintura. Com isso em mente, falemos primeiro da questão da perspectiva.

Na perspectiva a equivalência entre arte e realidade está balizada justamente na crença de que existe uma equivalência entre duas perspectivas: a perspectiva linear, como um modelo de projeção óptico geométrico da imagem, o qual apesar de uma perda de informação, representa com certa verdade o que acontece dentro do olho humano, chamada também de *perspectiva naturalis*; e a perspectiva geométrica usada na pintura e fotografia, que é uma convenção representativa muito diferente da primeira, chamada também de *perspectiva artificialis* (AUMONT, 2002). Mas se na visão de Krauss (1996) uma pode ser mapeada sobre a outra é porque, Alberti (2014), por exemplo, caracteriza a natureza e a pintura usando os mesmos termos. O seu tratado Da Pintura começa com uma abordagem dos fundamentos matemáticos da natureza, sobretudo detalhando os fundamentos da geometria como se eles fizessem parte das coisas naturais e, disso, passando para descrição da experiência visual sem qualquer percalço, como se uma continuasse na outra.

No entanto, apesar desta equivalência entre arte e realidade, havia sim um sentido de separação entre ambas. As duas perspectivas descritas acima denotam que o binômio natureza-cultura pode encontrar alguma equivalência no par natural e artificial, no âmbito da pintura em perspectiva. Nessa acepção a arte é o domínio do homem e do artifício humano, enquanto a natureza é resultante do trabalho de criação divina. Nesse sentido, a possibilidade de se mapear a natureza sobre o anteparo da pintura tem uma outra sustentação, de ordem espiritual: esta acredita no desenho como uma ponte entre a realidade e pintura, pois ele é também uma ponte entre Deus e o homem, através da semelhança e espelhamento. Um exemplo é a interpretação

⁸ Perspective was, after all, the Science of the real, not the mode of withdrawal from it. Perspective was the demonstration of the way reality and its representation could be mapped onto one another – the first being a form of knowledge about the second. Everything about the grid opposes that relationship, cuts it off from the very beginning. Unlike perspective, the grid does not map the space of a room or a landscape or a group of figures onto the surface of the painting itself. It is a transfer in which nothing changes place. The physical qualities of the surface, we could say, are mapped onto the aesthetic dimensions of the same surface. And those two planes – the physical and the aesthetic – are demonstrated to be the same plane: coextensive, and through the abscissas and ordinates of the grid, coordinate. Considered in this way, the bottom line of the grid is a naked and determined materialism.

de Federico Zuccaro (2004), segundo a qual Deus criou o homem à sua imagem e semelhança, por isso o homem, uma segunda natureza de Deus, é também criador, mas imita a natureza, criação divina, produzindo um mundo artificial. Ao cumprir tal tarefa imita também o próprio Deus, pois cria como Ele. No âmbito desta operação, o ponto de união, ou a linha que ata a humanidade e a deidade é justamente o desenho, o qual ao fim e ao cabo, comparece como origem tanto da arte quanto da natureza:

Afirmo, portanto, que Deus, causa suprema, eminente e superior de todas as coisas para agir externamente, observa e revê necessariamente o desenho interno no qual conhece todas as coisas criadas, as que cria, as que criará e as que poderá criar com apenas um olhar, e esse conceito, pelo qual ele compreende todas as coisas, lhe é consubstancial, pois que nele nada é nem pode ser acidental, sendo ele ato puríssimo; assim, por força da sua bondade e para mostrar em um diminuto retrato a excelência da sua arte divina, criou o homem à sua imagem e semelhança, dando à sua alma uma substância imaterial, incorruptível, e as faculdades do intelecto e da vontade, a fim de que o homem superasse e dominasse todas as outras criaturas do mundo, excetuando o anjo, e para que fosse quase um segundo Deus, desejou igualmente dar-lhe a faculdade de formar em si mesmo um desenho interno intelectivo a fim de que possa conhecer assim todas as criaturas, e que forme um novo mundo nele mesmo; a fim de que, interiormente, em seu ser espiritual, ele pudesse dispor e gozar do que, exteriormente, enquanto ser natural, ele goza e domina; e também por meio desse desenho, quase à imitação de Deus e rivalizando com a natureza, pudesse produzir infinitas coisas artificiais semelhantes às naturais. (ZUCCARO, 2004, p. 45-46)

Para criar todas as coisas, sustenta Zuccaro, Deus possui um desenho interno, idêntico ao conceito ou ideia de todas as coisas, que lhe é consubstancial e, portanto, existe antes de todas as coisas da natureza, em todos os tempos. Deus cria a natureza a partir do seu desenho interno, o que faz deste último um projeto da natureza. Não obstante, o pintor italiano entende que o ser humano também possui um desenho interno. A virtude do desenho humano advém do fato de estar situado na alma do homem, criada à semelhança de Deus. Por isso o próprio desenho teria uma alma, a qual consistiria na ideia ou conceito, considerados também imortais. Ou seja, o desenho humano contém uma ideia imortal, feita da mesma substância que Deus (a centelha divina – fonte da vida – da indeterminação). Ao mesmo tempo o desenho interno humano seria formado no intelecto – no espírito, capaz de julgamento. Por isso, com o desenho o homem seria capaz de conhecer todas as criaturas e de formar um novo mundo, rival da natureza, e assim, imitar à Deus.

No entanto o desenho humano não é integralmente idêntico à ideia, como é o divino, pois assim como o homem, o seu desenho, além de alma, também tem um corpo. Assim, o desenho interno humano tem dois defeitos: para ser visto por outros além do seu criador ele precisa ser traduzido através do que Zuccaro (2004) chama de desenho externo, referindo-se ao desenho feito por traços sobre uma superfície material. Para Zuccaro esse desenho não deve ser julgado pela sua materialidade, mas pela capacidade de mostrar a ideia concebida no espírito, pois “o corpo visual e essencial desse desenho é menos nobre que o espírito e seu conceito interno” (ZUCCARO, 2004, p. 48). Ainda segundo o autor, esse desenho é um desenho artificial. Isso é importante porque na sua abordagem há também um desenho natural. Este desenho da natureza é anterior ao desenho artificial do homem, sendo o principal e primeiro desenho externo, pois se encontra no mundo visível criado por Deus, descrito como o “supremo artesão” (ZUCCARO, 2004, p. 53). Segundo o autor, desenho natural é a origem do desenho interno humano. Assim, o desenho interno humano é sempre menor que o desenho divino, porque parte dos dados sensíveis extraídos da natureza. Por isso, mesmo na mente é ainda corporal. Somente a sua alma, o conceito, é imortal, pois centelha divina. Além disso, sua tradução em desenho externo humano é sempre artificial, porque falta ao ser humano a potência criadora do mundo natural.

Pensando na grade a partir dos termos desse debate e da descrição de Rosalind Krauss, devemos supor então que a grade é uma estrutura artificial, produzida pelo homem, sendo um puro artifício que já não mostra a natureza, senão o próprio artifício, a própria arte, secular, livre de qualquer espiritualidade e de qualquer contato com Deus. Como vimos, a autora encontra uma coincidência entre a imagem da pintura e as suas qualidades físicas, o que marcaria uma tendência da pintura à concreção. O plano Concreto elimina a transparência imaginária do plano da pintura em favor de uma objetividade de um mundo totalmente material.

Segundo Krauss (1996), este pressuposto materialismo da grade poderia ser explicado por uma escolha dos artistas: diante da cisão entre Deus e ciência e a dessacralização do ocidente durante o século XIX, os artistas deveriam escolher entre o material e o espiritual. A escolha pela ciência explicaria o materialismo da grade, no entanto, segundo a autora, através da grade os artistas puderam elaborar uma forma secular de crença espiritual, conjugando os opostos irreconciliáveis: a crença espiritual e a ciência.

Para pensar esse paradoxo Krauss (1996) aborda a grade como um mito, através de uma análise estruturalista. Segundo ela, do ponto de vista do estruturalismo os mitos são narrativas ficcionais que encobrem contradições irreconciliáveis. Para a autora, muito embora a grade não seja narrativa, mas antinarrativa, é possível pensá-la como mito. Porque as contradições base

dos mitos foram descobertas pela análise estruturalista através de um método de distribuição dos aspectos sequenciais das narrativas em uma estrutura diagramática. Assim, embora a grade não seja uma narrativa, ela seria uma estrutura capaz de manter juntos os termos opostos em questão, porque é uma tabulação espaço-simultânea deles, em vez de tempo-sucessiva.

De acordo com a autora, a duplicidade da grade pode ser encontrada ainda no século XIX. Do lado da ciência, a grade tem origem nas ilustrações dos tratados de fisiologia da visão da época. Na medida em que os tratados estudavam a interação das cores em um dado campo, a grade era usada nesses estudos porque permitia distribuir as cores em um plano contínuo “infinito”, através de uma estrutura modular e repetitiva. Ao mesmo tempo, foram estes estudos de óptica fisiológica que investigaram as incongruências entre a percepção humana e mundo “real”, de modo que a grade, por sua própria abstração, exprimiu também essa “separação entre a tela perceptiva e o mundo real” (KRAUSS, 1996, p. 15, tradução minha), se tornando um emblema de percepção visual apartada do mundo.

Do lado do sagrado, a janela das pinturas simbolistas seria uma estrutura análoga à grade, sendo também uma metáfora metafísica. Krauss (1996) entende que na poesia e na pintura simbolista a imagem da janela é tratada de modo modernista, porque é ambígua: simultaneamente opaca e transparente, a janela é tanto uma vidraça que deixa a luz adentrar o espaço, quanto um vidro que reflete a luz. Então:

Como um veículo transparente, a janela é aquilo que admite luz – ou espírito – na escuridão inicial da sala. Mas se o vidro transmite, ele também reflete. E então a janela é experimentada pelo simbolista também como um espelho – uma coisa que congela e prende o sujeito dentro do espaço do seu próprio ser [being] reduplicado. Fluindo e congelando; *glace* em francês significa vidro, espelho e gelo; transparência, opacidade e água. No sistema associativo do pensamento essa liquidez aponta em duas direções. Primeiro, para a fluidez do nascimento – o fluído amniótico, a “fonte” – mas também, para o congelamento como estase ou morte – a imobilidade infecunda do espelho.” (KRAUSS, 1996, p.16, tradução minha)

Se pensarmos bem na experiência especular do vidro, que pode ser facilmente verificada, dificilmente discordaremos acerca do fato de que o vidro de uma janela só funciona como um espelho quando o olhar é frustrado ao buscar ver a paisagem através dele. Essa experiência também tem a potência de me congelar quando ocorre espontaneamente, num instante fugidio em que olho obliquamente para o vidro e vejo a mim mesmo como se fosse outro, do outro lado. Nesse instante não vejo a realidade através da janela, mas o meu próprio

olhar. Refletido, ele retorna como se estivesse fora de mim mesmo ou como se fosse de um outro. Assim, a representação desconectada do seu referente externo, do mundo que flui, pode ter a potência de mostrar o próprio olhar do sujeito que olha.

A experiência da percepção do próprio olhar refletido no vidro, que se projeta de novo para o sujeito desse olhar, pode ser uma metáfora para a falta de um imaginário capaz de sustentar o mapeamento da imagem na natureza. Na impossibilidade desta transparência, o olhar não adentra na imagem, mas volta para o sujeito, emergindo como frustração mediante a incapacidade de reconhecimento: incapacidade de (re)conhecer o mundo natural na imagem.

Contudo, a estrutura da grade não mostra completamente esse olhar. Mostra o mundo da percepção. Ou seja, não vemos o mundo através do anteparo da representação, mas o próprio anteparo como coincidente com as condições da percepção humana. Essa estrutura própria da pintura europeia é um dos temas da pintura de grade. Assim, o que acontece com a pintura de grade é que ela é como uma janela opaca. Ela nos mostra a própria janela, mas na sua base ainda se encontra a promessa de uma reunião entre percepção e realidade concreta. Não vemos a impossibilidade dessa reunião. Aquele instante mínimo em que vemos nosso reflexo no vidro da janela é congelado no presente de um momento antes de reconhecermos o nosso próprio olhar e seus limites. Então vemos o anteparo conservado como uma promessa de realidade – ou de transformação da realidade, ao mesmo tempo em que os limites culturais do olhar são encobertos por essa promessa.

Para Krauss, há uma janela simbolista abafada por trás de cada pintura de grade. Seria ela a garantidora desse conteúdo metafórico e metafísico. Mas eu não vejo razão para não pensar nessa ambiguidade a partir de uma questão tradicional da pintura: aquela da ideação e da concreção dessa ideação. Uma questão cujas raízes podem ser seguidas até Zuccaro e Alberti, no mínimo. Questão não própria da arte, mas que ressoa em todas as áreas. Um problema do qual os artistas se ocupam à sua maneira: aquele concernente à separação entre mente e corpo e a própria possibilidade de conhecer a realidade.

Assim, enquanto a janela da perspectiva é um modelo de anteparo transparente sobre o qual se pode mapear a natureza através do seu desenho, a janela opaca da arte modernista é capaz de mapear apenas conceitos humanos. Ela não pode mais espelhar o ato divino da criação, pois não é compreendida como equivalente à concepção divina. Quando o desenho é dessacralizado, a arte é a produzir imagens sem conexão com o eterno.

Não obstante, a grade supõe uma dimensão imaterial possível de ser concretizada através da arte. Por isso, a grade retém uma promessa de um contato futuro e direto entre a arte e o mundo. Em suma, a retirada de Deus não implica na retirada da espiritualidade. A estrutura

metafórica montada por Federico Zuccaro (2004), com seu fundo platônico, concede ao intelecto e julgamento humanos – o espírito – um caráter independente da alma humana, esta sim uma centelha divina. A ausência dessa centelha não anula o espírito. Em vez disso permite que o espírito humano se torne mais musculoso. Em suma a saída da ordem divina não implica na abolição de toda ordem metafísica, mas, como bem notou Krauss (1996), abre espaço para uma espiritualidade secular.

A partir dessa interpretação não há como opor a arte pictórica modernista aqui descrita e a pintura prévia, dita clássica, sob a suposição de que uma é natural e a outra antinatural, afinal, ambas são artificiais⁹. Se a pintura de grade começou com a investigação da percepção quando ela já não pode ser equivalente do mundo natural, sua intenção nunca foi, em suas formas mais dominantes no ocidente, ser simplesmente material. Ela também não foi uma ciência da percepção. Pois em grande medida esse conhecimento fora estruturado pelos tratados de fisiologia da visão.

A intenção consciente, ou inconsciente, da pintura de grade, é seguro dizer, esteve antes em reestabelecer a união entre a percepção, ou entre uma determinada concepção abstrata da percepção e a realidade concreta. Dessa chave não escapam as poéticas de artistas que nada tem

⁹ O uso o termo clássico deve ser entendido em fórmula análoga a de uma episteme, no sentido derivado de Michel Foucault, de um conjunto de teorias, leis, procedimentos, crenças que constituem uma visão específica de mundo, em determinado período da história. A análise de uma episteme parece inseparável da sua constituição como objeto de estudo, cuja determinação como tal é a demonstração em si das condições de possibilidade de um dado saber, antes de um juízo acerca de seu valor racional ou objetivo (HACK, 2014). Para Foucault, o período clássico acontece entre os séculos XVII e XVIII (HACK, 2014 p. 19), precisamente entre 1660 e 1800 (CRARY, 2013, p. 34). Segundo HACK (2014), a emergência deste período está relacionada à crítica da concepção Renascentista de contiguidade mágica entre linguagem e natureza, exemplificada por Foucault mediante análise de Dom Quixote, de Cervantes, no livro *A palavra e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Já para a historiografia geral, a época clássica corresponde a um período mais alargado, entre os séculos XV e XVIII, marcado especificamente pela queda de Constantinopla, em 1453 e a pela revolução francesa, em 1789 (HACK, 2014, p. 19). Embora minha posição seja congruente com a noção de *epistème* de Foucault, proponho uma relativização, entendendo o período clássico como correspondente ao intervalo histórico mais alargado, acima descrito, precisamente porque: 1) entendo que a crítica não implica o abandono do objeto de crítica, mas sua continuação na atualidade – sobre essa concepção de história ver *O retorno do Real* (FOSTER, 2014); 2) assim como teorias e práticas do período entre 1660 e 1800 "persistiram em formas parciais durante boa parte do século XIX" (CRARY, p. 34), penso que algumas concepções renascentistas, quando se trata de arte, prolongaram-se, ao menos parcialmente, no período entre 1660 e 1800. Época que podemos considerar, de modo um pouco grosseiro, como sob a égide de um paradigma mimético, como o filósofo Arthur Danto sugere que acontece, de Giorgio Vasari (1511-1574) até Édouard Manet (1832-1883) – “se concordarmos com Greenberg” (DANTO, 2006, p. 10). É ainda essencial anotar, diante dessas generalizações, que elas dizem respeito às concepções de significados e adequação deles a cada contexto em questão, não sendo exaustivas, nem mesmo no que diz respeito a determinação de todas as práticas concorrentes em cada momento histórico. E por fim, sublinho que compreendo a relação entre linguagem e realidade como condição necessária para arte. Esta pesquisa reflete sobre as transformações dessa relação, supondo a sua sobrevivência através da modernidade e até a contemporaneidade. Nesse sentido, por exemplo, Gilles Deleuze (2011) aponta uma disposição clássica, tanto na pintura de Paul Cézanne, quanto no trabalho de Francis Bacon, na medida em que ambos estavam envolvidos, segundo Deleuze, em fixar experiências em pintura, produzindo o que o filósofo francês definiu como um fato pictórico. Não um signo, mas algo como um ícone com valor de verdade pela sua própria aparição como experiência.

de místicos, mas que pensavam poder criar abstrações no espaço real como Alexander Rodchenko, Władysław Strzemiński, Katarzyna Kobro e El Lissitzky.

Nesse sentido, muito embora elas sejam diferentes em termos de aparência, estrutura lógica e mítica, a pintura em perspectiva não é muito diferente da estrutura da pintura de grade, pois em ambos os casos:

- a) a motivação de base é a distância entre a mente humana e a realidade;
- b) a intenção de base é suplantar essa distância.

Assim, a meu ver, a grade é um modelo de pintura moderna quando ela procura, como a própria Krauss (1996) mencionou no início do seu texto, unir imagem e a materialidade da pintura. Isto é, unir a ideia imaterial com o mundo concreto. Esse é o seu artifício próprio e nele reside o seu caráter de arte. A partir disso existem variações. As formas centrípetas e centrífugas da grade, ambas anotadas por Rosalind Krauss (1996), são variações gerais dentro dessa chave.

Segundo a autora (KRAUSS, 1996) a prática centrífuga da grade sugere uma estrutura modular infinitamente extensível com tendência a desmaterialização. Nesse caso o quadro seria apenas o recorte de uma malha muito maior, infinitamente extensível. Essa estrutura ressoaria os tratados de fisiologia da visão e a ciência positivista do século XIX. Já a prática centrípeta da grade sugere que a obra é completa e autônoma no seu tamanho específico e “não tende a desmaterializar essa superfície, mas a fazê-la o próprio objeto da visão” (KRAUSS, 1996, p.21, tradução minha). Ela sugeriria a presença da janela simbolista e admitiria uma infinidade de interpretações metafóricas.

Rosalind Krauss (1996) sustenta que existem interpretações contraditórias para ambas as formas de prática da grade na arte. Eu não vou me estender na análise a partir das suas interpretações, pois elas cobrem dezenas de trabalhos contemporâneos e modernos. Em vez disso vou realizar minha própria interpretação, restringindo a abordagem genericamente à modernidade.

No caso da prática centrífuga da grade, ela poderia ser uma metáfora da crença da atuação dos esquemas mentais humanos como modelos de transformação estética do ambiente, tendo em vista um novo mundo moderno. Estaria menos comprometida com a concreção da tela perceptiva na superfície, embora também fizessem isso. Sua intenção seria, a partir da fusão dos planos projetivo e material, criar um modelo de objetivação do pensamento racional para transformação estética integral da realidade concreta. E nesse caso a poética de Mondrian é paradigmática.

No caso das práticas centrípetas da grade, eu diria que os artistas modernos trabalharam numa perspectiva mais materialista, e que nesse caso a tarefa foi de fato reunir a percepção visual, a tela perceptiva desatrelada do mundo, a superfície material da pintura ou ao mundo concreto. A coincidência entre percepção humana e a sua concreção em pintura podendo funcionar como uma metáfora da capacidade humana de adicionar ao mundo coisas inauditas. Numa perspectiva construtiva essa posição pode ainda ser observada em desenvolvimentos objetivos, mediante a estruturação da arte como conhecimento, a fim de ser funcionalizada, numa chave que pode ser representada pela Bauhaus. Ou ainda, a forma centrípeta pode ser uma metáfora para a reconexão do homem com o mundo natural, como no impressionismo e no expressionismo, incluindo o expressionismo abstrato, por exemplo.

Mas como Federico Zuccaro (2004) já sabia, a arte é sempre falha – incapaz de ser equivalente à natureza. A modernidade apenas confirma que a arte é falha não porque ela é material, mas porque os esquemas mentais humanos não podem dar conta da complexidade da vida. Assim, a arte, produto desses esquemas, se torna falha como forma de conhecer a realidade e atuar nela de modo integral. A separação entre arte e natureza, é análoga à distância entre a realidade e linguagem (como produtora de sentidos), e entre corpo e mente. O mito da grade está assentado nestas duas divisões. Por um lado, assume a separação entre arte e natureza, ao se tornar pura arte. Por outro, é uma tentativa de reconexão entre pensamento simbólico e a realidade concreta, tomados como apartados.

A imagem de pintura que eu construo na minha mente acompanha a convenção da grade em níveis aparentes, mas também conceituais. Do ponto de vista dos tipos de grade, ela certamente é uma imagem da grade centrípeta, porque ela não é a projeção de uma grade abstrata recortada pelos limites do quadro cuja tendência é a de desmaterialização da superfície, mas uma estrutura completa e fechada, que surge como um objeto autônomo na minha imaginação. Contra esse ponto de vista conceitual, a minha prática investiga justamente a dificuldade de se concretizar essa imagem.

Mas não é minha intenção reunir a imagem e materialidade do plano pictórico, nem é isso que rigorosamente acontece nos trabalhos. No entanto, ao pensar a partir desse modelo, uma parcela da minha intenção deve ser unir imagem e materialidade simplesmente para fazer comparecer a referida questão. No entanto, o trabalho não termina nesse ponto: há uma distância entre a intenção que orienta essa parte da minha prática e o restante dela.

Essa distância está na compreensão de que o material da pintura é, antes de tudo, as suas próprias convenções culturais. Uma pintura, em certo sentido, é concebida como uma série de convenções culturais de pintura. Uma das finalidades da prática artística é tensionar essas

convenções na mente do observador. Mas também, pode tentar escapar dessas convenções, as quais, como as palavras de uma poesia, contribuem em algum grau à tarefa do artista. E dentre elas, a convenção central é a convenção da imagem.

A noção de imagem é ela própria um constructo que a prática e teorização da arte ajudaram a edificar. Em termos de arte, a imagem não toca a natureza nem a realidade da superfície da pintura, mas é ela própria uma convenção. Os pintores estão sempre às voltas com conceitos de imagem, montando-os e remontando-os, porque meditam sobre a mente humana, suas representações mentais e a experiência. A pintura de grade, por exemplo, desmontou algumas das ideias convencionais da representação pictórica, mas apenas para fabular um caminho para realidade concreta, em acordo com o seu próprio contexto histórico. Sua meta nunca foi desmontar, mas montar.

A grade é uma das convenções que herdamos dessa tentativa de montar um modo de conceber o próprio pensar e agir no mundo moderno. Como eu vejo, ela explica muito sobre o problema da relação entre projeto e concreção e do que significou conhecer e projetar na modernidade. Mas lhe escapam muitos aspectos, não visíveis no seu contexto de emergência.

Conservar à distância os significados imediatamente atribuíveis à grade e tentar entender os seus limites faz parte do que significa pensar a grade como um *ready-made*. Não significa que vou simplesmente me apropriar da grade como um emblema de arte moderna e repeti-la. Significa que ao usar a grade tenho consciência do alcance do seu projeto histórico. Assim, se a minha tarefa não é tanto reunir imagem e materialidade, sem sobras, é porque ela prevê uma lógica diferente daquela que originou a estrutura da grade em primeiro lugar.

2.2. Pintura e *ready-made*

A julgar pelo conceito de desenho interno, de Federico Zuccaro, a concepção do quadro como uma imagem de uma imagem pode ser traçada até um momento anterior à própria modernidade. Mas a discussão da imagem como *ready-made* como conhecemos só emerge com a Pop Art. Mesmo assim, tal debate estabelece outros critérios de abordagem e análise, até mesmo para a pintura moderna e pré-moderna. Este subcapítulo investiga a referida mudança.

A questão da imagem como *ready-made* foi brevemente abordada por Steinberg (2008), no seu artigo Outros Critérios. Nele o autor reflete sobre a noção de imagem como *ready-made* a partir de uma citação de David Antin a respeito do trabalho de Andy Warhol. Na referida citação, Antin sustenta que Warhol faz imagens de imagens. Sobre essa questão, Steinberg escreve: “o quadro concebido como imagem de uma imagem. É uma concepção que garante que aquilo que se apresenta não será diretamente um espaço do mundo e que, no entanto, admitirá qualquer experiência como matéria da representação” (STEINBERG, 2008, p. 125)

Se o quadro é concebido como imagem, significa que Steinberg está falando de como o quadro é uma imagem quando capturado pela mente do público. E ele nos diz que a imagem contida em potência no trabalho de Warhol é compreendida como uma imagem de uma imagem. O trabalho de Andy Warhol não é uma imagem da natureza, nem uma imagem da pintura. Em vez disso é uma representação de uma representação. E no caso dos seus quadros cujo motivo é a imagem de Marilyn Monroe, por exemplo, a atriz, pessoa cuja profissão é representar, estende a cadeia sequencial de representações inclusive para a dimensão temática da pintura. Tal estrutura sugere que uma imagem só pode mostrar outra imagem e nunca a natureza como ela é, nem tampouco a superfície material dos seus meios.

O motivo do trabalho de Warhol já não é a natureza prístina, nem a linguagem da pintura, mas a imagem. O trabalho de Warhol mostra a imagem, antes de tudo. Uma imagem sem ancoragem no mundo concreto, que não pode ser mapeada no desenho da natureza, nem promete qualquer possibilidade futura de reunião com o real. Uma imagem que é um espaço apartado do mundo, como aponta Steinberg, e que por isso mesmo pode representar qualquer coisa. Uma vez que não há relação entre imagem e realidade, o motivo dos trabalhos de Warhol não são coisas reais a serem representadas, mas a imagem que representa as coisas.

Para isso é importante que a imagem seja mostrada. Isto é, que seja mostrado o quadro como um termo, enquadramento ou limite. A operação de repetição se encarrega disto, colocando para dentro do trabalho os limites da imagem. Esses limites são o motivo do trabalho, não exatamente a figura da Marilyn Monroe. Essa operação está presente nos trabalhos em que

Warhol cobre todo o anteparo através repetição de uma única imagem, mas é extremamente clara em Gold Marilyn Monroe (Figura 12), onde a figura da atriz é duplamente enquadrada, primeiro pelo limite da imagem impressa através da serigrafia, e depois pelos limites da tela esticada no chassi.

Figura 12 – Andy Warhol. Gold Marilyn Monroe. 1962. Tinta de serigrafia e acrílica sobre tela. 211.4cm x 144.7 cm.



Fonte: MoMA - The Museum of Modern Art

Mas Warhol não faz imagens a partir de imagens. O seu jogo é de manipulações das convenções culturais das imagens através da prática artística. Ele faz trabalhos de arte desmontando e re combinando meios materiais construídos de antemão, cujos registros referenciais levam à mente do seu público convenções de imagens artísticas e não artísticas. O seu trabalho é fazer esse objeto como uma armadilha para as imagens prontas, ou para os conceitos estabelecidos que ele espera encontrar na mente do seu público através do trabalho. O seu trabalho é fazer esses conceitos se prenderem em uma forma enigmática.

Todas essas ações são escolhas a partir de um conjunto de práticas já disponíveis. Mesmo os acidentes da serigrafia são escolhidos implicitamente, junto com a técnica, portanto aceitos preventivamente. Em outras palavras, as dimensões materiais do meio e os seus processos são igualmente *ready-mades*. Através do entrelaçamento de tudo isto, somado à fotografia apropriada, o artista realiza um trabalho que tenciona uma imagem não convencional.

Assim, tudo é parte de um processo criativo desenvolvido por recombinações de convenções culturais. É por isso que a tese principal do referido artigo de Steinberg é justamente que a pintura pós-moderna se caracteriza pela passagem de um meio de mostrar a natureza para um meio de manipular a cultura.

Para Douglas Crimp (1980), essa “passagem”, como é descrita por Steinberg, pode ser interpretada paralelamente à “empreitada” arqueológica de Michel Foucault. Segundo Crimp (1980), por esse ponto de vista o termo pós-modernismo marcaria um fechamento da episteme moderna, ou seja, indicaria uma mudança na forma de estruturação do conhecimento. Em ambos os casos – tanto para Foucault quanto para Steinberg, segundo Crimp, a mudança é na “mesa” sobre a qual o conhecimento é “tabulado”. Essa metáfora alude àquilo que Steinberg (2008) advoga como operação principal dessa virada pós-moderna na pintura: a reorientação do plano pictórico do seu sentido vertical, alusivo à janela e, portanto, a uma cena tomada da natureza, para o sentido horizontal da mesa, alusivo a uma superfície de operações de dados culturais, e à operação da reprodução em serigrafia, utilizada por Warhol.

Por outro lado, é preciso tomar cuidado com a manutenção de uma separação entre natureza e cultura subjacente a esse discurso. A depender da interpretação pode parecer que para Steinberg as pinturas dos antigos mestres não são uma manipulação da cultura, mas uma representação da natureza através da arte. O autor não enfatiza que isto seria uma crença da época, característica daquela episteme, por assim dizer. Nessa medida, contribui para cristalizar nas obras dos antigos mestres esse poder imaginário. Não obstante, pinturas figurativas, mesmo de um pintor Renascentista exemplar, como Leonardo Da Vinci, não representam a natureza sem mediação. Toda pintura foi e é um jogo de manipulação da cultura. A separação entre arte e natureza é artificial e, portanto, a passagem da natureza para a cultura como tema da pintura observada por Steinberg marca, na verdade, a descoberta da impossibilidade de tratarmos da natureza sem considerarmos a cultura.

Um problema semelhante pode surgir a partir do posicionamento de Gerhard Richter sobre o mesmo tópico. Para ele, depois de Marcel Duchamp (1887-1968), todas as pinturas são *ready-mades*. Não importando que sejam feitas manualmente, elas são sempre representações de outras pinturas. (RICHTER, 2003 *apud* GIANNOTTI, 2009 p. 81). Essa formulação pode ser perigosa, pois admite a seguinte interpretação: antes de Duchamp a pintura representava a natureza, enquanto apenas as pinturas depois de Duchamp são imagens de imagens. Isto seria equivocado, pois supõe que os antigos mestres representavam uma natureza prístina, quando nós sabemos, independentemente das visões de mundo dos pintores renascentistas e maneiristas, que a experiência da natureza vivenciada por eles era também mediada por

convenções culturais, muitas delas pictóricas. Portanto, as pinturas sempre representaram conceitos de pinturas.

O *ready-made* descobre justamente isto, consequentemente indica uma mudança no modo de ver as pinturas. Não só as pinturas feitas a partir de Duchamp, mas todas as pinturas já feitas. Esse outro olhar mede as pinturas como convenções artísticas. Em suma, o *ready-made* demonstra que a arte sempre foi um modo de manipular a cultura e as suas convenções. É esta mudança que motiva as transformações na prática da pintura como arte depois de Duchamp.

Utilizei as palavras demonstra, indica e descobre ao comentar a agência do *ready-made* no campo artístico a fim de evitar atribuir ao *ready-made* a responsabilidade pela desarticulação da crença na separação entre natureza e cultura. O *ready-made* descobre, para o âmbito da arte, a crença, antes encoberta, na separação entre natureza e cultura. Ou seja, o *ready-made* faz essa questão ingressar no território da prática artística. É, portanto, uma reação na forma de objeto de arte, a transformações sociais mais amplas. Nesse sentido, o *ready-made* é a invenção de um modo de arte possível a partir do seu contexto cultural.

Segundo Hal Foster (2014), a partir da modernidade observou-se uma falência das antigas ordens transcendentais (Deus, natureza prístina, formas platônicas, gênio artístico). Os imaginários que sustentavam as estruturas míticas da arte enfraqueceram paulatinamente na medida em que as ordens transcendentais eram os seus fiadores. Foster (2014) entende, a partir de Baudrillard, que na ausência dessas referências os quadros deixam de ser interpretados em relação ao mundo e passam a ser originais interpretáveis apenas em relação aos outros quadros do mesmo autor. Para o autor isso se dá pelo ingresso no âmbito da produção artística das dinâmicas de produção em série que marcam a indústria. Assim, o *ready-made*, assentado antes na dimensão convencional da cultura e da linguagem, e não em ordens transcendentais de referência, emerge como uma chave paradigmática para prática da arte a partir da produção industrial em massa.

No que tange o funcionamento esperado e emblemático da arte articulada às grandes ordens transcendentais, a arte mimética dos grandes mestres deveria representar a natureza, enquanto a arte moderna deveria representar a própria arte. Mas nos dois casos, só há arte se a representação se tornar mais que uma representação, isto é, uma presença sentida como real. Essa presença depende de um contrato imaginário entre a arte e a realidade. Como indiquei no capítulo anterior, na arte mimética esse contrato dava-se entre a imagem da arte e a natureza, mediante o desenho. O fiador desse contrato era Deus. Na modernidade, ao mesmo tempo em

que avanços técnicos demonstraram a distância entre o mundo concreto e o mundo percebido pelo ser humano, Deus foi “substituído” pela secularidade da ciência.

Rosalind Krauss (1996) demonstrou que a grade modernista foi uma estrutura elaborada tanto como uma metáfora da percepção humana desatrelada do mundo concreto, quanto como uma ordenação projetiva da realidade. Assim, ao mesmo tempo que a pintura modernista estava apartada do mundo natural e concreto ela também continha em si a promessa ou a potência da sua transformação, cujo fiador foi ainda o espírito humano, na forma da racionalidade universal.

Não sei exatamente qual a abrangência da estrutura que atribuo à arte clássica. Suponho que ela tenha muitos limites, mas em relação a isso sublinho que minha posição com essa premissa é também estratégica. A respeito da arte moderna, vale o mesmo. Mas sobre esse ponto, sei que a minha descrição cobre a abstração na pintura teorizada pelo primeiro modernismo, cujos artistas seminais, segundo Bonfand (1996), são Piet Mondrian (1872-1944), Kazimir Malevich (1879-1935) e Wassily Kandinsky (1866-1944). O primeiro é aquele que se associa melhor a minha formulação. Mas como Yve-Alain Bois (2009) destacou, há um segundo modernismo teorizado por Clement Greenberg. Nessa segunda teoria modernista ocorre uma mudança importante: surge a concepção de pintura como reunião entre imagem e materialidade numa entidade definida pela indiferenciação entre estes termos. Assim, para a teoria dominante desse momento, a dimensão centrífuga e projetiva da grade cede lugar definitivamente para a forma centrípeta e simbolista da grade, resolvendo-se em estruturas autocentradas e independentes do mundo.

Com efeito, na modernidade de Greenberg (2013), a cultura se distingue entre alta e baixa. A primeira é a cultura genuína, que está em movimento, produzindo sempre o novo. Representada pela arte de vanguarda, em especial pela pintura abstrata, essa cultura elevada imita os modos de imitar da arte. Nesse jogo a meta do praticante seria fazer cada linguagem artística imitar os seus próprios modos de imitar, e entrincheirá-la cada vez mais nos seus próprios limites. Já a baixa cultura, acontece totalmente à parte da cultura de vanguarda. Ela é a cultura produzida em massa, repetida e copiada indefinidamente. Para definir os produtos da baixa cultura Greenberg encontrou o termo *kistch*, que denota um objeto ou imagem produzido a partir de simulacros da cultura genuína, porque repete os efeitos da arte, em vez de imitar os seus modos de imitar (GREENBERG, 2013).

Mas o modernismo de Greenberg não só mantinha essa cisão na cultura, como também entendia a sua conservação como condição imprescindível para a existência da própria arte de vanguarda. Portanto, não havia uma pretensão projetiva ou previsão de expansão da pintura na cultura de modo geral, senão como degradação da arte. O crítico norte americano, por exemplo,

observou que diante dos trabalhos de Barnett Newmann, Clyfford Still e Mark Rothko, “reage-se tanto ao ambiente quanto à pintura pendurada na parede” (GREENBERG, 2013, p. 256). No entanto, “no final, reage-se à pintura como pintura, e essas pinturas, como todas as outras, ou se afirmam ou caem por sua unidade percebida a partir de um único olhar” (GREENBERG, 2013, p. 256). Sobre Newman, Greenberg chega a dizer que seus trabalhos “mal são pinturas de cavalete” (GREENBERG, 2013, p. 257), pois não são objetos isolados. Mas simultaneamente o crítico insiste que quando bem realizadas as pinturas mantêm “sua integridade e unidade distintas” (GREENBERG, 2013, p. 257). Tal distinção determinava que o trabalho de Newmann só seria arte, conforme a teoria de Greenberg, caso sustentasse sua autonomia como pintura.

Ao mesmo tempo, se a pintura modernista imitava os seus próprios meios de produção ela aproximava a concepção da imagem do seu substrato material. É como se a própria matéria da pintura se tornasse a imagem dela mesma. Nessa interpretação, no segundo modernismo a pintura imitava a própria pintura. Portanto, havia uma dimensão imaginária assegurando a possibilidade da pintura existir sem referente, como uma imagem original. A dimensão imaginária mencionada permitia à pintura existir tanto como presença da origem da pintura, quanto na condição de uma imagem sem referente no mundo real.

A ausência de referente e busca pela origem da linguagem já estavam presentes no projeto de Mondrian. No entanto, para os artistas ligados ao De Stijl, a busca pela origem das linguagens era um processo necessário para a futura diluição da arte no mundo (BOIS, 2009, p. 125). A diferença é que para a teoria do segundo modernismo a busca pela especificidade da linguagem era um fim em si mesmo – uma “resposta específica para determinados problemas formais” (BOIS, 2009, p. 125) – e seu imaginário teve como fiador o próprio artista. Por exemplo, para Harold Rosenberg “a *action painting* transferiu a crise da sociedade e da arte para a vivência interior do artista” (ROSENBERG, 2004, p. 51), enquanto para Greenberg (2013), nas artes plásticas, os artistas de artistas eram os únicos que praticavam a cultura verdadeira, que prevenia a cultura burguesa da total banalização. Em todo caso, o gênio do artista foi um dos principais sustentáculos da arte modernista desse período. No entanto, ele não foi o único.

A pintura abstrata do primeiro modernismo duplicava a percepção humana, através da grade. O suposto mapeamento ou coincidência entre pintura e percepção garantia ainda uma ligação entre a natureza e a arte. Essa coincidência retornou na versão da teoria modernista de Greenberg (2013, p. 199-202) com maior abrangência histórica, cobrindo desde o impressionismo até o expressionismo abstrato. Assim, como sustento, algumas das mais

proeminentes teorias da arte sobre a pintura pré-moderna e sobre a pintura modernista entenderam que encontrar esta coincidência, ou equivalente, entre arte e natureza, para estabilizar a imagem nela, era função da arte. Uma função demonstrativa da possibilidade de representações encontrarem equivalentes concretos. Como Greenberg sustentou, a confirmação da arte na natureza, e da natureza na arte, continuava valendo para a pintura abstrata:

[...] quando a superfície finalmente se tornou a única certeza, as imagens são reintegradas ao ser, retiradas da profundidade fictícia e aplainadas contra a superfície na forma de silhuetas, para certificar desse modo que a superfície da pintura “realmente” coincide com a extensão sem emendas do campo visual. Não espreitamos mais através do objeto-superfície nada que não seja ele próprio; agora a integridade e a unidade do continuum visual, como tal, suplanta a natureza tátil como modelo de unidade e integridade do espaço pictórico. O plano da pintura como um todo imita a experiência visual como um todo; ou, antes, o plano da pintura como objeto total representa o espaço como objeto total. A arte e a natureza confirmam uma a outra como antes. (GREENBERG, 2013, p. 201)

De modo geral, o que cada uma dessas ordens faz é oferecer uma referência que explica a sobreposição entre o pensamento humano e a realidade concreta. Mas o problema reside no fato de haver sempre manchas na relação entre pensamento humano e a realidade concreta, que nunca pôde ser percebida e apercebida sem ser mediada pela cultura. O olhar é diferente da visão, primeiro porque considera a intenção do sujeito que olha (AUMONT, 2002). Ao incluir o sujeito, inclui-se “o saber, os afetos, as crenças, que, por sua vez, são muito modelados pela vinculação a uma região da história (a uma classe social, a uma época, a uma cultura)” (AUMONT, 2002, p. 77). Hoje é difícil, em termos da experiência da arte, conceber a percepção desconexa da cultura de modo generalizado como na modernidade. Isto demonstra a estreita base do projeto de ‘reunião’ entre percepção e realidade concreta, quando anuladas as grandes ordens transcendentais de referência cultural.

Para complicar, na falta de uma ordem transcendental ocorre uma falha na tentativa de circunscrever a realidade através da imagem. A imagem já não pode mediar a nossa relação com a realidade, pois estaria distante ela própria da realidade. Ao tentar enquadrar a realidade e capturar algo dela, a imagem sempre deixa de fora uma quantidade enorme de informações. Sempre vemos, de algum modo, o próprio anteparo, quando não o reflexo do nosso próprio olhar, como na metáfora da janela simbolista. Mas sem uma referência absoluta que explique essa falta na imagem, o olhar encontra mais facilmente os seus limites culturais. Isso é cada vez

mais pronunciado, já que as questões acerca das dimensões culturais do olhar circulam e marcam mais e mais presença nos debates contemporâneos.

Se o olhar inclui o sujeito específico e sua cultura, na pintura em perspectiva as ordens transcendentais de referência ocultaram este olhar sob a mimese da natureza. Na pintura modernista as ordens transcendentais impediram que o olhar capturasse a arbitrariedade da pintura – ligada à sua dimensão simbólica, insistindo na reunião entre campo visual e superfície do quadro. Já o *ready-made* é um tipo de arte possível quando é impossível reunir pensamento simbólico e realidade perfeitamente, sem que reste uma fatia do real, impossível de capturar. Uma arte que descobre o ponto em que a mente já não pode conhecer a natureza confirmando nela imagens para produzir símbolos com lastro na concretude última. Nesse caso, o *ready-made* indica que o intelecto é incapaz de circunscrever todas as coisas e de estabelecer como uma coisa é quando alheia aos processos mentais humanos.

Desse modo, o *ready-made* é uma resposta artística à desarticulação cultural das grandes ordens transcendentais e indica uma possibilidade para a arte no caso da inexistência delas, pois elabora uma forma da arte que não precisa de uma ordem transcendental. Ela não proporciona uma experiência de transcendência. Há apenas a ordem convencional que compõe a teia semiótica que dá sentido ao mundo. Diante da ausência de uma ordem transcendental, referência para o imaginário, o olhar que o *ready-made* promove é o único possível: aquele que excede a percepção e o entendimento. O olhar de cada sujeito específico não encontra no *ready-made* uma solução absoluta do dilema da distância entre percepção humana, simbolização e realidade concreta. Antes ele mostra que este dilema do olhar, seja por revelação, constatação ou convicção, é um enigma intransponível.

A negação da arte, geralmente atribuída ao trabalho de Marcel Duchamp, é relativa à negação da arte como uma estrutura de confirmação entre linguagem e mundo natural, indicando ao objeto de arte a transcendência de sua própria condição de objeto literal. Mas a impossibilidade de se produzir tal estrutura é uma realidade que, se não antecede a invenção do *ready-made*, antecede o seu amplo reconhecimento e protagonismo na arte contemporânea, ocorrido a partir da década de 60.

Muito embora não defenda o *ready-made* como responsável pela desarticulação das ordens transcendentais, cujas causas devem ser buscadas em transformações sociais mais abrangentes, é inegável que Marcel Duchamp tenha se empenhado ativamente na desarticulação de uma ordem transcendental especificamente importante para a arte modernista: a ordem do gênio do artista. Na esteira desta ordem estava também o discurso essencialista e expressivo

modernista, ambos destituídos de poder de abordagem diante da poética de Duchamp, porque ambos estavam conectados e demasiado centrados na capacidade do artista de aprontá-los.

Portanto, como observou Yve-Alain Bois (2009), o *ready-made* desconstrói um aspecto daquilo que nega. Para Bois (2009), ele nega a pintura e desconstrói os seus aspectos imaginários e fetichistas. A meu ver, ele nega a arte (como uma experiência de transcendência e confirmação da linguagem na natureza) e desconstrói o seu aspecto imaginário (o que provoca justamente a negação da arte nos termos acima descritos por Bois).

Para o autor, na esteira de Duchamp, artistas como Daniel Buren e Cindy Sherman, por exemplo, desmontam a noção de autoria da obra de arte. Esses desdobramentos indicam ou esclarecem que Duchamp já havia desconstruído ou tensionado o nível imaginário da arte relacionado à originalidade e ao gênio criador. Isso é realizado através da desarticulação da relação entre autor e obra, ao substituir, por exemplo, a criação e a invenção da forma por uma operação de escolha. Por exemplo, *Fonte* (1917), o mais famoso dos *ready-mades* de Marcel Duchamp, é um mictório comprado pelo próprio artista, Walter Arensberg e Joseph Stella na loja J. L. Mott Iron Works. O objeto foi assinado com o pseudônimo de Duchamp, R. Mutt, datado e apresentado como arte ao conselho da Exposição dos Independentes, de 1917 (TOMKINS, 2013).

Para a natureza comparecer em um quadro, o artista, sua ação e o seu fazer devem desaparecer da experiência da obra. A obra deve ser independente do seu autor, seja ela interpretada, seja como uma evocação da natureza, como um modelo epistemológico ou como uma expressão pessoal. No entanto, a presença de seu autor na sua “formação” é máxima. O *ready-made* faz eloquentemente o contrário: a ação do artista na “formação” é mínima, mas a sua presença na interpretação da obra é máxima, pois se não fosse pela sua escolha a obra não existiria. Assim ele lança luz sobre o fato de que a arte é feita mediante escolhas do artista. Portanto, ao substituir a invenção pela operação de escolha, retira-se do artista o poder absoluto de definição do objeto de arte. O artista passa a propor algo como arte. Nessa acepção, a obra de arte não está pronta antes do contato com o público, ela se faz mediante um diálogo em que o público também é autor. Duchamp entende que:

[...]o ato criativo não é executado pelo artista sozinho; o espectador põe a obra em contato com o mundo externo ao decifrar e interpretar seus atributos internos, contribuindo, dessa maneira, para o ato criativo. Isso ainda fica mais evidente quando a posteridade dá seu veredicto final e algumas vezes reabilita artistas esquecidos[...](DUCHAMP, 2013, p. 519)

Para Duchamp, entre a intenção do artista e a realização da obra há uma diferença da qual o artista não tem consciência, já que suas decisões durante a realização da obra não são totalmente conscientes. Essa diferença consiste na falta de um elo ou uma lacuna: “que representa a inabilidade do artista de expressar plenamente sua intenção, aquela diferença entre o que foi pretendido e o que foi conseguido – é o ‘coeficiente artístico’ pessoal contido na obra” (DUCHAMP, 2013, p. 518).

É justamente essa distância o impedimento para a concepção de obra como uma pura expressão de qualquer coisa, que também impede a confirmação da obra na e pela natureza. Porque a ação subjetiva não é totalmente consciente, e é potencialmente falha com relação as intenções iniciais conscientes. Não obstante, até mesmo a percepção da falha pode passar ao largo da consciência. Tal lacuna de que fala Duchamp assegura a indefinição ou a não-determinação do significado do trabalho de arte pelo artista autor. Essa distância permite a participação do público no trabalho, bem como, denota a ausência de uma ordem transcendental de referência, capaz de delimitar o significado da obra. O coeficiente artístico de Duchamp é o que resta quando a arte deixa de ser transcendente e passa a ser literal.

Mas como essa atividade ainda pode ser chamada de arte se é radicalmente diferente – em intenção e motivação – das práticas artísticas precedentes? A resposta é que ela é uma prática muito diferente, mas também muito parecida. Diferente porque não se ancora mais em uma relação entre linguagem e mundo natural. Parecida porque, como sempre, é uma forma de manipulação de convenções culturais. A diferença principal é que essa manipulação não busca mais qualquer forma de confirmação da intenção com a experiência concreta, mas admite que a distância entre intenção e realização é intransponível. Ou seja, o *ready-made* continua manipulando convenções artísticas, mas faz isso de um modo muito diferente do que veio antes dele.

Por isso, se buscarmos interpretar o *ready-made* a partir da teoria modernista de Greenberg teremos dificuldade de assumir que o *ready-made* é arte. Isto pode ser óbvio, mas não tanto. Para Hal Foster (2014), por exemplo, o *ready-made* de Duchamp é um objeto que ocupa o lugar da escultura. O lugar da escultura não pode ser apenas um lugar específico, ou de apresentação – um pedestal ou chão da galeria, por exemplo. Ele é também um lugar conceitual circunscrito pelas convenções da escultura como arte.

Fonte especificamente alude a algumas dessas convenções: ela é tridimensional, ela “não tem” cor, ela tem um espaço cavo literal, ela é um volume autoportante. Essas são convenções auto evidentes da escultura. Poderíamos dizer que elas são convenções básicas da

escultura e que definem a sua aparência. Assumamos por hora que estas são características próprias de tal linguagem, essenciais a ela. Então por que o *ready-made* não é uma escultura?

Na acepção de Greenberg o *ready-made* só pode ser pensado como um objeto *kitsch*. Já que o mictório não é produzido como uma escultura, mas imita os efeitos e a aparência da mesma, então ele é elaborado a partir de simulacros da escultura – convoca apenas imagens de escultura, desobrigadas de relação com o substrato material do trabalho – já que não existe trabalho de “formação” material da obra desempenhado pelo artista. Assim, segundo Greenberg, seria impossível reconhecer *Fonte* como arte, pois a arte está justamente em produzir esse contrato entre imagem e concretude. A partir dos seus critérios, ele está coberto de razão.

Por outro lado, quando indiquei paralelos específicos entre a aparência do mictório e da escultura, elegi como modelo a escultura ocidental *stricto sensu*, desenvolvida no seu substrato material privilegiado - o mármore. Cabe refletir em que medida estamos julgando esse modelo a partir de atributos de sua aparência visual sem levar em conta a função e significados históricos desses atributos. Esse caminho que identifica semelhanças morfológicas e elege alguns aspectos das obras de arte sem considerar os contextos históricos, pode transformar um atributo circunstancial de uma linguagem artística – por exemplo a brancura da escultura –, em um atributo essencial do meio. Essa “eleição” de atributos visuais pode nos cegar para o seu funcionamento específico em cada uma das suas ocorrências históricas. Isso pode ser problemático, pois a especificidade desse funcionamento, ancorado na história, ao mesmo tempo pode exceder ou escapar a sua simples aparência, consistindo em um aspecto da estrutura da obra extremamente importante para o seu sentido.

Portanto, ler o *ready-made* a partir dos critérios de Greenberg pode nos levar a alguns equívocos interpretativos. No entanto, é inegável que o *ready-made* manipule simulacros da escultura. E embora Duchamp insista que a escolha dos *ready-mades* é desinteressada, não acho que ela seja completamente desconectada das convenções artísticas.

Está aí o porquê concordo e discordo de Greenberg. Não acho que o mero simulacro deva ser perseguido como arte. Isso equivaleria a uma livre disposição de signos, cuja enunciação sem ancoragem no mundo pode levar ao arbitrário e ao autoritarismo. Além disso, como Yve-Alain Bois notou, a simulação é hoje uma forma de contenção política: na medida que a realidade é substituída por “pseudoeventos”, impede-se a atuação sobre os acontecimentos históricos (BOIS, 2009).

Entretanto, não considero a ancoragem da arte no real necessariamente atrelada à imitação dos modos de imitar da pintura, logo, à especificidade dos seus meios. Nem acho que

o *ready-made* seja apenas uma manipulação de simulacros, ou a cópia de efeitos da arte. Distintamente da arte da pintura dominante na história da arte ocidental, o *ready-made* vai trabalhar na lacuna entre intenção artística e realidade, elaborando essa distância como arte. Sendo essa lacuna o lugar mais próximo do real no nosso horizonte de possibilidades, perfazendo uma ancoragem fraca da mente e do pensamento no mundo.

O *ready-made* captura convenções estéticas mediante a presença de estruturas-chaves na aparência das obras. Estas estruturas-chaves são os efeitos da arte. Mas ainda que esses efeitos não sejam confirmados pelo substrato concreto do trabalho, ou pela natureza, eles não se convertem em um puro simulacro *kitsch*, por dois motivos paradoxalmente complementares. Primeiro, o *ready-made* é confirmado pela própria teoria de arte modernista, pois ressoa seus postulados tanto no nível da estrutura mais abstrata, quanto no nível dos efeitos da arte modernista. Segundo, o *ready-made* discorda da definição do objeto de arte modernista, sobretudo na sua estrutura lógica mais abstrata.

Sua discordância começa com a negação da experiência ótica da obra, que não é um si um aspecto importante do *ready-made*. A primeira coisa importante no *ready-made* é justamente o que a sua aparência indica para além da percepção. Ou seja, o *ready-made* indica a arte como algo além da experiência sensível humana. Num segundo grau de importância, a identificação do *ready-made* como arte está sempre em relação a aspectos que sustentam a sua não identificação. Cabe explicar essa estrutura ao mesmo tempo de pertencimento e não pertencimento ao âmbito da arte, que é bastante complexa.

O fato do *ready-made* ocupar o lugar da escultura, sem ser uma escultura, por exemplo, indica, que as convenções de representação da escultura não estão atreladas aos meios e materiais escultóricos tradicionais. Já que Duchamp apenas escolhe um mictório, em vez de produzir um mictório, *Fonte* não é realizada através de meios materiais expressivos atribuíveis à arte do segundo modernismo. Consequentemente, *Fonte* não imita os efeitos da arte modernista, pois o objeto fabricado mediante essa operação é o mictório. E o mictório, apesar de indiscernível de *Fonte*, não é *Fonte*. Pois *Fonte* é resultado de outra operação, não exatamente de produção, mas de apresentação. Exibição do quê? Ora, do mictório como emblema de arte.

Portanto, o *ready-made* não constrói uma equivalência entre sua aparência e os processos de produção dessa aparência, mas sim entre sua aparência e a aparência de uma escultura. Indicando que a arte é um conceito atribuído a determinadas aparências ou morfologias, a partir de regularidades percebidas nelas pelo observador, que identifica ali

convenções artísticas. Assim, *Fonte* constrói uma equivalência entre a aparência do mictório e a aparência da arte.

Não obstante, a motivação da arte moderna está fundamentada nessa mesma premissa, a saber: construção de uma equivalência entre nossos modelos e a realidade, produzindo desse modo o mundo. Se fosse diferente e as convenções de uma arte específica estivessem atreladas de antemão aos seus meios específicos de expressão, grande parte da teoria do segundo modernismo não teria sentido, tampouco necessidade. Afinal ela se caracterizou justamente por uma tentativa de aproximar a imagem do seu substrato concreto. Logicamente, isto implica na interpretação modernista tais entidades estariam apartadas de antemão.

No entanto, devemos estar atentos para o fato de que o *ready-made* já não se estabelece em qualquer nível que compreende os meios de produção como parte da questão. Estão em jogo simplesmente os modelos de compreensão das aparências. Assim, a questão específica colocada pelo *ready-made* é a seguinte: de onde vêm os aspectos considerados próprios da aparência da arte e o que define esse semblante? Desse modo, o *ready-made* estende a sua não identificação com a teoria modernista dominante, pois introduz semelhante questão ao lograr sucesso sem produzir nada efetivamente, mas apenas por atribuição de status conceitual de arte a um objeto já-pronto. E nesse caso, demonstra por princípio que a defesa de uma necessária confirmação da aparência da arte no mundo natural não é exatamente a questão. O problema é saber como uma coisa pode ser arte, e não ambiente ou mero utensílio, em um contexto em que a referência ao mundo natural parece indisponível.

Assim, ao não trabalhar com meios artísticos e ocupar o lugar da arte, o *ready-made* demonstra que o seu status, seja de arte, seja de não arte, está localizado no olhar do público, origem das convenções, artísticas e não artísticas. Tais convenções não estão primeiramente localizadas nos trabalhos de arte ou exclusivamente na intenção do artista. Sendo as convenções observadas na aparência das obras de arte, elas estão na nossa mente antes de estarem ancoradas no corpo do objeto de arte. Podemos ter a impressão de que as convenções habitam antes o corpo das obras, mas a poética de Duchamp perturba essa impressão, marcando a distância entre pensamento e formalização. Assim, ela pressupõe não apenas um olhar genérico, mas ao mesmo tempo um olhar dialógico, que leva em conta a dimensão subjetiva do público da arte.

Ainda, é possível aprofundar essa incrível rede de significados incongruentes. No nível da experiência, o *ready-made* implica a participação subjetiva do público – é específico e não

genérico. Enquanto que no nível da análise comparativa com um cenário modernista que atomiza a arte em linguagens específicas, o *ready-made* significa, ao contrário, uma liberação para o âmbito da arte em geral. Assim, segundo Jasper Johns (2006), *ready-made* é um objeto movido para o lugar convencional da arte de modo geral e não para o lugar definido pelas convenções de linguagens artísticas específicas:

[...]o *ready-made* foi movido mentalmente e, depois, fisicamente, para um lugar ocupado previamente pela obra de arte. As consequências desse simples rearranjo provavelmente ainda não se esgotaram. Mas, por enquanto, o *ready-made* parece permanecer naquele lugar, um exemplo do que a arte é [...] (FERREIRA e COTRIM, 2006, p. 209)

Portanto, se para Hal Foster o *ready-made* pode ocupar uma posição específica, a da escultura, para Jasper Johns ele é deslocado para uma posição genérica, a da obra de arte. Assim, a posição apontada por Foster está contida na posição estabelecida por Johns. Isto é, o *ready-made* pode ocupar o lugar da escultura, bem como o lugar da pintura e de outras artes. Porque o *ready-made* não imita os efeitos ou aparência de uma arte específica, em vez disso ele imita genericamente os indícios aparentes que, independentemente da linguagem artística, definem a condição da obra de arte. Assim, o *ready-made* representa a própria obra de arte genericamente e convencionalmente, porque captura as regularidades percebidas associadas a circunscrição conceitual da arte.

Essa suposição é uma ideia muito atravessada, e em certo sentido, vai na contramão da interpretação literalista do *ready-made*. Mas a julgar pela própria poética de Duchamp, nada leva a crer que ele teria algo contra a representação ou figuração em si. Muito embora a representação nos seus trabalhos seja tensionada, ela não é eliminada. Em todo caso, a tratativa do *ready-made* como representação deve ser explicada, para satisfazer a clareza do que se expõe. E o que temos em intenção é tratar isso de uma maneira muito simples, no que diz respeito a lógica requerida pela representação. Cabendo apenas pontuar que no caso do *ready-made*, encontramos uma forma fraca desta lógica, que pode ser descrita como se segue.

Uma das características da representação é tornar presente um ausente (AUMONT, 2002). Se mostro a fotografia de um grupo de pessoas para alguém e, apontando com o dedo para uma figura dentre as demais, digo “Este é o meu avô. Ele faleceu faz alguns anos.” e se no instante seguinte deslizo o dedo sobre a foto até encontrar a próxima figura e digo: “Este é o tio Luiz, que faz muito tempo que não vejo.”, é claro que não quero dizer que a imagem do meu

avô é o meu avô em carne e osso, nem que o meu tio Luiz está ali no mesmo ambiente que eu, tampouco que ele se encontra no interior da fotografia. No entanto, é tudo isso que eu digo. É importante que eu diga no presente do indicativo, muito embora meu avô já tenha falecido e eu não tenha contato com o meu tio. Neste nível a fotografia torna meu avô simbolicamente presente através da linguagem. Na verdade, meu avô não está presente na imagem fotográfica, mas as semelhanças entre as imagens de memória que guardo do meu avô e a imagem fotográfica do meu avô, induzem a presença simbólica.

Ora, se na mesma foto onde encontrei a imagem do meu avô encontrar a imagem de alguém desconhecido, poderia dizer simplesmente que não sei quem é. Mas também poderia dizer que é uma pessoa desconhecida, porque conheço o conceito de pessoa. Eu também poderia dizer que é um ser humano, porque conheço o conceito de ser humano. Neste último caso, partindo da identificação de um sujeito específico chego à identificação de uma ideia genérica de ser humano. Rigorosamente, a fotografia de um ser humano mostra aspectos da aparência do ser humano. Mas nós podemos instanciar o nosso conceito de ser humano nessa imagem. Um conceito que reúne aspectos tanto aparentes quanto não aparentes, mas atribuíveis à imagem de ser humano. Por isso mesmo Zuccaro (2004) entendia o conceito e a ideia como a alma do desenho. Os conceitos e as ideias referenciais dão vida aos signos. O exemplo da fotografia nos indica tão somente que os conceitos são gerais e as referências específicas, mas nenhum dos dois jamais é absoluto como acreditava Zuccaro (2004).

Portanto, dizer que o mictório representa a arte modernista é praticamente dizer que o mictório é uma imagem da arte, ou um signo de arte. Por ele ocupar o lugar convencional da arte, ele ao mesmo tempo indica a sua ausência e a torna presente como um conceito. Assim, atribuímos ao mictório as características convencionais da arte, muito embora ele não tenha sido produzido mediante as mesmas operações e procedimentos que a maior parte da arte até aquele momento da história, tampouco não foi produzido de modo similar às produções artísticas dominantes no seu tempo.

A despeito da sua fabricação industrial e técnica, como um coringa de baralho, o *ready-made* substitui a obra de arte modernista. E como um coringa que substitui qualquer carta do baralho, o *ready-made* também substitui a arte produzida em qualquer meio. Desta maneira, como a imagem de uma pessoa específica pode instanciar o conceito de ser humano, o *ready-made*, objeto específico, pode instanciar o conceito de arte. Portanto, se, apontando para *Fonte*, eu perguntasse: “o que é isto?”, poderia ouvir em resposta: “É arte”. Nesse caso, o termo arte refere-se ao conceito genérico de arte, não àquele mictório específico. Mas eu poderia ouvir também: “É uma escultura”. Nesse caso, escultura refere-se à semelhança morfológica entre o

mictório e os produtos de uma disciplina artística específica, conforme algumas das suas convenções mais insistentes.

Prefiro pensar o *ready-made* como arte de modo genérico, pois encontro nele atributos da arte para os quais não importa o meio produtivo. A presença desses aspectos torna o *ready-made* mais útil para esta pesquisa. Tais aspectos estão presentes na estrutura lógica subjacente, tanto do *ready-made*, quanto da arte dominante do seu período de emergência. Portanto, o mictório, assim como a arte modernista, não se refere a coisa alguma no mundo real. Isto por si só já é uma característica da autonomia da obra de arte moderna. Mas além disso, como defendi acima, quando o mictório é deslocado para o lugar da arte, e sua função é suspensa, ele passa a se comportar como arte modernista: passa a referir-se a si mesmo como arte.

Sobre isto anoto como Jasper Johns assimila a obra de Marcel Duchamp:

O que foi negativo em Marcel, para ele, tornou-se positivo no meu trabalho, certamente. Ele disse que ele queria matar a arte, ou destruir a arte, [para] ele mesmo. Então, é claro, ele disse que não era nada além de um artista... Meu interesse em seu trabalho não é do ponto de vista de matar a arte. Eu sei que não se deve dizer isso, não é bem apropriado, mas considero seu trabalho como uma arte de natureza positiva. Eu vejo-o como arte. (FULLER 1978 *apud* CASTLEMAN, 1986, p.14, tradução minha)¹⁰

Johns situa a poética de Duchamp como parte de uma genealogia artística, em vez de considerá-lo uma ruptura nesta última. Duchamp participa, segundo Johns, de um grupo que inclui Leonardo da Vinci, Paul Cézanne, Pablo Picasso e Robert Rauschenberg, os quais o artista considera suas maiores influências em termos de ideias e de trabalhos de arte (MILLER 1959, GLUECK, 1977A *apud* CASTLEMAN, 1986). Da Vinci, Cézanne e Picasso são grandes desenhistas e trabalham numa chave que prioriza a circunscrição do olhar em vez da experiência da sua expansão. O trabalho deles é menos sobre “acidentes” da percepção e mais sobre a invenção de modos de olhar. Nesse caso, faz todo sentido colocar Duchamp – e Rauschenberg – nessa genealogia, ainda mais se de acordo com Jasper Johns:

O *Grande Vidro* de Duchamp mostra a sua concepção de trabalho como mental, não como visual ou sensível, experiência, na qual uma coisa pode significar outra. Com

¹⁰ What was negative in Marcel, for himself, became positive in my work, certainly. He said that he wanted to kill art, or to destroy art, [for] himself. Then of course, he said that he was nothing but an artist.... My interest in his work is not from the point of view of killing art. I know one's not supposed to say this, it's not quite proper, but I regard his work as art of a positive nature. I see it *as art*. (FULLER 1978 *apud* CASTLEMAN, 1986, p. 14)

Duchamp a linguagem tem primado, e o *Vidro* é um trocadilho sobre significado opaco e material transparente. Ele apresenta em termos literais a dificuldade de saber o que qualquer coisa significa – você olha através do vidro e não vê a peça em si mesma[...] (GLUECK, 1977A apud CASTLEMAN, 1986, p.14, tradução minha)¹¹

O *Grande Vidro* (1915-1923) demonstra a concepção de arte duchampiana como um trabalho mental. Impossível não ouvir ressoar, neste enunciado de Johns, a máxima de Leonardo Da Vinci, para quem a pintura era uma coisa mental. Mas é claro que uma pintura de Leonardo da Vinci não apresenta a dificuldade de saber o que qualquer coisa significa. Antes disso, talvez esteja investida da convicção de que aquilo que a pintura mostra coincide com a realidade. Isso se corroborarmos a concepção de que o trabalho da perspectiva e da mimese era justamente mapear o mundo natural para contar a sua verdade. Isto é, fazer a pintura coincidir com a ideia das coisas reais – o desenho ideal ou divino e eterno da natureza.

Já o trabalho de Duchamp também é mental, mas ele não está comprometido em dizer a verdade. No entanto, ele também não conta mentiras. Duchamp faz um comentário sobre como é difícil contar a verdade:

A palavra “lei” vai contra os meus princípios. A ciência, apesar de ser indubitavelmente um círculo fechado, a cada cinquenta anos mais ou menos descobre uma ‘lei’ nova que muda tudo. Simplesmente não sei por que temos que ter essa reverência pela ciência; foi por isso que tive de dar outro tipo de pseudoexplicação. (DUCHAMP apud TOMKINS, 2013, p. 493)

Como toda arte moderna, Marcel Duchamp nos mostra a linguagem da arte, mas ele faz isso sem buscar coincidir a linguagem com a natureza. Ao contrário, ele nos mostra a linguagem quando falha nisto. No caso de Duchamp não se trata mais de uma tentativa de mapear a percepção no mundo concreto, seja esse mundo a natureza, ou a materialidade imediata. Para ele, a questão é impor um atraso na possibilidade mesma de dizer o que uma coisa é, ou seja, um atraso na tarefa de fazer coincidir nossos esquemas mentais e conceitos com o mundo concreto.

Este modo de olhar para arte resulta também em um outro modo de praticar a arte. O artista não cria uma imagem mapeada na criação original da natureza, nem inventa uma imagem

¹¹ Duchamp's *Large Glass* shows his conception of work as mental, not as visual nor a sensual, experience, in which one thing can mean another. With Duchamp language has primacy, and the *Glass* is a pun on opaque meaning and transparent material. He presents in literal terms the difficulty of knowing what anything means – you look through the glass and don't see the piece itself. (GLUECK, 1977A apud CASTLEMAN, 1986)

artificial original, mas trabalha mediante as memórias desses projetos frustrados. Assim, o simulacro não é apenas a degradação da arte: também é a memória da arte. O modo de se trabalhar com essas memórias cristalizadas em convenções é recombina-las com outras convenções, para atrasar os seus significados, impedindo que sejam ancorados. Como se eles não pudessem se encontrar com a realidade. Será o público o responsável por preencher o espaço entre um e outro, com a sua interpretação.

Acho que podemos ter uma noção de como isso funciona pensando na leitura de Jasper Johns do *Grande Vidro*, quando o artista enuncia que o trabalho de Duchamp é uma experiência “na qual uma coisa pode significar outra” (GLUECK, 1977A apud CASTLEMAN, 1986, p.14, tradução minha). Isto pode ser interpretado da seguinte maneira: uma coisa significa o significado de outra. Entretanto, a interpretação mais literal é que uma determinada coisa significa a outra coisa mesma. Como no caso de *Fonte*, em que um objeto comum significa uma obra de arte. No *Grande Vidro* essa lógica é extensível, pois ali uma coisa pode significar outra, que pode significar outra, que pode significar a primeira coisa da lista, e assim infinitamente.

O *Grande Vidro* pode ser interpretado como pintura, mas ele não foi realmente pintado – suas formas são acúmulos de poeira e algumas das linhas são trincas no próprio vidro. Além disso, ele é apresentado no centro do espaço e uma leitura pictórica tem dificuldade de processar a experiência proporcionada por um volume tridimensional no espaço real. Por outro lado, o seu apelido, *Grande Vidro*, aponta para a literalidade do material e a convencionalidade das janelas e vidraças com que topamos cotidianamente em meio ao ambiente urbano. Em paralelo, podemos abordar o trabalho a partir do seu título original: *A noiva despida pelos seus celibatários, mesmo*. Essa abordagem talvez pudesse ser apoiada nas notas da *Caixa Verde*. Esta última consiste literalmente em uma caixa verde com anotações e escritos do artista: um conjunto de notas esparsas, uma narrativa fragmentária e algumas descrições sobre a ocasião vivida pela noiva e os celibatários. Se *Caixa Verde* consegue sugerir uma espécie de simbolização pré-estabelecida para o trabalho, ela é certamente falha e incompleta. A Caixa Verde não explica o Vidro, fornece apenas pseudoexplicações, sendo enfim parte deste trabalho, antes de ser a sua bula. Então, seja qual for a abordagem, o *Grande Vidro* esgotará nossas tentativas antes de ser esgotado por elas.

Não obstante, se tentarmos pensar o trabalho de Marcel Duchamp como um signo, seguindo o caminho que foi aberto quando pensamos em *Fonte* como uma representação, podemos dizer que O Grande Vidro não tem referente, nem significado estabelecidos. Ele é uma espécie de significante que adia incessantemente a atribuição de significado e ao mesmo tempo aceita múltiplas significações simultaneamente. Existe uma figura de linguagem que

produz uma estrutura similar: a metáfora. É possível fazer uma análise estrutural comparativa, entre a metáfora e as operações duchampianas.

Ora, metáforas funcionam colocando um termo no lugar de outro, geralmente porque fazem coincidir um atributo que pode ser identificado em ambos. Nesse sentido, duas coisas coincidem, porque há um ponto em comum que as conecta. Se “O amor é fogo que arde sem se ver”, como nos diz o famoso soneto de Luís Vaz de Camões (1524-1580), é porque o amor arde como fogo. Contudo, neste verso o significante amor e o significante fogo são enunciados em separado. Se dissermos apenas “o fogo arde” ou apenas “o amor arde” perdemos a capacidade de substituir um termo pelo outro. Mas e se o significante fosse o mesmo? E se a enunciação dos termos amor e fogo se desse pela mesma imagem sonora?

A meu ver é justamente isto que Duchamp faz com o *ready-made*: uma espécie de metáfora em que duas coisas diferentes são enunciadas ao mesmo tempo. Arte e não-arte são conceitos atribuíveis ao mesmo objeto, pois o mictório é um significante que reúne atributos coincidentes da arte e de um objeto produzido em massa. Trata-se de uma operação quixotesca, que toma moinhos de vento por gigantes.

Evidentemente a metáfora não é uma estrutura sem sobras. Assim como as velas do moinho não são braços, fogo e amor não são rigorosamente a mesma coisa, nem significam a mesma coisa. E mesmo que se coincida um no outro, haverá aspectos e atributos não coincidentes entre eles. Estes atributos sobram. Com efeito, na metáfora a caracterização de cada termo é dada pela redução de ambos ao seu aspecto coincidente. Há necessariamente um ocultamento dos atributos específicos de cada um, não coincidentes. Ou seja, uma abstração, no sentido de uma retirada, dos aspectos não essenciais para o funcionamento desta figura de linguagem.

A pintura em perspectiva, interpretada a partir de Krauss e Zucarro, por exemplo, é metafórica, porque ela mapeia a realidade, coincide com a sua ideia, com o seu desenho, mas ao mesmo tempo faz isso simbolicamente, já que ela é uma forma de “compactação” de aspectos da realidade. A pintura em perspectiva, por exemplo, não admite o tempo cronológico, a profundidade, os volumes reais, o som, a experiência do tato, do paladar ou do olfato. Para todas essas sobras existe a ilusão dessas coisas em “duas dimensões”, enquanto, literalmente, são todas características da experiência da realidade ausentes na construção da coincidência entre pintura e natureza, na prática da perspectiva e do desenho figurativo na pintura.

A pintura modernista também tem uma estrutura metafórica, ao buscar aproximar imagem e seu substrato concreto da pintura pelo que parecia ser o ponto em comum entre ambas: os seus meios de produção. Mas os meios convencionais e materiais da pintura eram

negligenciados pela teoria dominante do segundo modernismo na sua última versão. Os meios materiais deveriam se aproximar de tal modo de uma existência visual que perderiam espessura – pelo menos segundo o discurso e teorias modernistas. Seria como se as dimensões concretas da pintura fossem subsumidas pela sua existência puramente ótica. Isto denota a estrutura simbólica da pintura moderna como uma entidade abstrata. Em ambos os casos as sobras e especificidades eram escondidas, ou eliminadas por generalização.

Mas o que acontece com Duchamp é que, muito embora ele apronte uma metáfora, essa metáfora é feita com as coisas inteiras e integrais. A estrutura simbólica da metáfora como figura de linguagem é tornada concreta. A concreção da estrutura da metáfora em um corpo material torna impossível ocultar as sobras dos termos circunscritos simbolicamente, pois não há compactação. Ao mesmo tempo, a falta é sentida como tal, ou ainda, alcança dimensão literal.

As relações entre opacidade e transparência que Jasper Johns anotou a partir da observação do trabalho nos contam um pouco sobre isso. Elas me fazem lembrar a janela simbolista, abordada por Rosalind Krauss. Mas há uma diferença sobre a qual Jasper Johns (GLUECK, 1977A apud CASTLEMAN, 1986) nos dá uma preciosa dica, ao declarar que quando se olha através do *Grande Vidro* não se vê o trabalho. Quando se olha “através” do anteparo da pintura em perspectiva, por exemplo, nós vemos, segundo a lógica até aqui discutida, o trabalho de arte enquanto coincidente com o mundo natural. No entanto, os limites do quadro nos separam do trabalho, como se o visto fosse uma verdade enunciada pela obra e não já presente em nosso olhar, com o qual a obra concorda. Já no caso da pintura de grade, quando olhamos para a superfície do plano físico da pintura nós vemos a imagem do trabalho enquanto coincidente com a sua materialidade, dimensão que a pintura modernista indica. Mas novamente, é como se isto fosse uma verdade separada dos nossos esquemas mentais, do nosso olhar e cultura: como se fosse algo que o trabalho faz de modo autônomo.

No caso do *Grande Vidro* simplesmente não vemos nada disso porque o anteparo não é um anteparo simbólico. Ele é um anteparo literal. Podemos ver o trabalho como uma pintura, mas quando fazemos isso percebemos que a pintura vista por nós está na nossa mente, pois sobram muitas coisas que nosso conceito de pintura não cobre.

Se o mundo aparece para nós como linguagem (SANTAELLA, 1983), então a linguagem é também uma espécie de poeira cultural acumulada sobre as coisas. O *Grande Vidro* pode ser então, no nível do seu processo de produção, uma metáfora literal sobre o que acontece quando se deslocam coisas que estavam há muito tempo no mesmo lugar: aparecem as falhas nesta rede de conexões que chamamos mundo. Ou seja, vemos aquelas partes nas quais a poeira

não havia chegado, porque de algum modo elas se conservaram encobertas por alguma outra coisa. Ou ainda, ele pode ser uma metáfora de um cobertor curto demais, cuja cobertura só podia ser percebida como total mediante um recorte, um enquadramento da cena que deixava de fora do quadro as bordas descobertas do mundo. Nesse caso, o *Grande Vidro* mostra que há sempre enquadramento, e a operação mesma de enquadrar é tornada literal, demonstrando as suas sobras.

Assim, *O Grande Vidro* também é uma metáfora da janela da pintura, mas onde a linguagem não coincide com o mundo natural, tampouco com a superfície material do anteparo. Em vez disso, ela se descola de ambos. O tecido de sentido que a linguagem pode estender sobre a realidade é revelado como uma pseudoexplicação e não como uma explicação absolutamente congruente ao mundo. O significado e as definições que podemos dele inferir são sempre provisórios. Em outras palavras, se um moinho pode ser um gigante, e um mictório pode ser arte, nós podemos ser Dom Quixote ou Sancho Pança. Pois, ou aceitamos que é arte, ou indicamos que é um utensílio.

Ao interpretar o trabalho de Duchamp como um signo, será preciso lembrar das definições de Ferdinand Saussure (2006, p. 79-81). Primeiro, de significante, como uma imagem acústica de uma palavra. O significante não se confunde com o próprio som, pois ele é como esse som acontece na nossa mente. Depois, da definição de signo, que é a junção entre significantes e significados – ou entre imagem acústica e conceito, ambas instâncias psíquicas. A partir disso podemos afirmar que a língua é apenas uma parte da linguagem, pois a segunda inclui a fala individual, enquanto a primeira é um sistema de signos cristalizados socialmente entre indivíduos. Esse sistema reproduz, aproximadamente, os mesmos conceitos através dos mesmos signos. A língua, portanto, diz com convenções. Diz o que é uma coisa. Mas a linguagem é maior que ela, pois é maior que as imagens e conceitos, bem como extrapola a soma destas partes e da consciência delas.

Assim, quando Jacques Lacan (1985, p. 66) diz que o inconsciente é estruturado como uma linguagem, ele quer dizer que o inconsciente funciona juntando coisas, como a linguagem. Um signo é o resultado da junção de um significante a um significado, por exemplo. Mas além disso, um conceito em si já é um modo de reunir uma multiplicidade de atributos e aspectos em um único termo, que expressa determinada regularidade, compactando a experiência. A metáfora, como vimos, é uma forma de juntar dois termos distintos através da coincidência de

atributos ou aspectos compartilhados por eles. A arte também é como a linguagem, pois funciona como ela. O que acontece hoje em dia, depois do *ready-made*, é que a linguagem apresenta menos potencial de compactação do que outrora. Ou então, nós podemos supor que aprendemos a ver suas falhas, na medida que mais perspectivas distintas ingressaram no mundo. O que significa postular uma promiscuidade dos significados e um decorrente enfraquecimento da instituição do mundo simbólico.

Lacan (1985, p. 60) toca nesta questão. Para o psicanalista, por exemplo, a linguagem não se faz a partir do signo. Em vez disso ela se faz a partir dos significantes, sendo os signos convencionais. Os significantes existem antes dos signos e não são arbitrários como os últimos, mas contingentes e existem em si mesmos. Um significante ressoa inclusive o ato de criação a partir do nada: “se alguma coisa se cria do nada, são os significantes” (LACAN, 1985, p.56). Segundo Lacan (1985) é a partir do efeito do significante que partem os signos e os significados. Podemos dizer que, conforme o autor, a linguagem parte do significante puro, mas inclui o significado e a fala, enquanto a língua como sistema não inclui a fala e o significante livre, mas apenas signos, sendo ela o que condiciona o mundo ao ligar significante e significado. O mundo que para os antigos mestres da pintura era também consubstancial ao desenho de Deus, parte da sua alma eterna:

Através dos tempos, pareceu natural que um mundo se constituísse, e o correlato disto era, no além, o ser mesmo, o ser tornado como eterno. Esse mundo, concebido como um todo, com tudo aquilo que este termo comporta, qualquer que seja a abertura que lhe deem: de limitado, continua sendo uma concepção – é mesmo esta a palavra - uma vista, um modo de olhar, uma tomada, imaginária. (LACAN, 1985, p. 60)

Roland Barthes (2009) certa vez disse que a língua é fascista porque nos obriga a dizer. A língua como sistema de signos ou o desenho como desígnio – (de)signo – fazem o mundo porque “obrigam” a determinar o ser. Para Lacan (1985, p.62), enquanto alguém disser algo, haverá sempre Deus, porque dizer é circunscrever um ser por si mesmo e eterno, portanto, fora do tempo. O É sempre Foi e Será.

A questão, a meu ver, segundo Lacan, é que o ser está relacionado à língua. No entanto, ao mesmo tempo em que a linguagem impõe o ser, como língua ou código, também há um aquém do que é dito que é. Ou seja, “a linguagem em seu efeito de significado [...] nos impõe o ser”, mas quando faz isso “nos obriga como tal a admitir que, do ser, jamais temos nada [...]” (LACAN, 1985, p. 61). Assim, sua falha se denuncia, justamente em atos falhos da fala, pois o

que a língua diz que é jamais é. Algo fica de fora da instituição simbólica do ser. Por isso, Lacan (1985) propõe pensar este ser que a língua define como um “para-ser”, não um ser que coincide com o seu referente, mas um ser que passa na sua lateral. Ou seja, a linguagem, quando diz o que é, passa na lateral do referente, em vez de ser mapeada sobre ele. Em outras palavras, o mundo não pode ser concebido como real, porque é um efeito imaginário de significados, deduzidos a partir de significantes.

Segundo Lacan (1985), o discurso filosófico se faz a partir do mundo - uma substância impregnada pela função do ser, através da língua, a qual parte das imagens mentais, ou seja, do significante. Mas se o significante vem antes do que é, então ele vem antes do mundo que podemos descrever como existente, seja pela escrita, seja pela fala. O mundo da linguagem junta tais significantes e lhes confere caráter, que significa ao mesmo tempo, sinal, figura, índole e alma. Perceber esse ajuntamento é vislumbrar o mundo que está por trás do mundo da língua e do dizer: um mundo da multiplicidade absoluta, pois na língua o “Um” é um ajuntamento de vários aspectos percebidos.

A fim de dizer que a linguagem junta, usei como exemplos o signo, o conceito e a metáfora. Lacan usa o exemplo da língua escrita, este conjunto de signos, mas também usa o exemplo dos conjuntos matemáticos. Na matemática um conjunto é um ajuntamento de termos designados por uma letra, mas para Lacan “as letras *constituem* os ajuntamentos, as letras *são* e não, *designam*, esses ajuntamentos, elas são tomadas como funcionando como esses ajuntamentos mesmos” (LACAN, 1985, p. 65). Com efeito, nas expressões matemáticas a letra que designa um conjunto, tal como A, não é um signo (sinal ou indício) do ajuntamento de termos, mas é igual ao ajuntamento de termos, pois funciona como eles. Assim, A é o caráter do conjunto, mais no sentido da sua alma que do seu sinal. Podemos supor a partir disso que este funcionamento não é uma instância do signo, mas do significante anterior àquele. Com efeito, já vimos que para Saussure os significantes são imagens psíquicas, enquanto os signos compõem-se destas com os significados. Mas para Lacan, os signos não são imediatamente a união de significantes e conceitos, mas antes disso, são sinais dos efeitos do suposto funcionamento do significante:

Do que é que se trata o signo? Desde sempre, a teoria cósmica do conhecimento, a concepção do mundo, vêm brandir o exemplo famoso da fumaça, que não há sem fogo. E por que não colocaria eu aquilo que me parece? A fumaça bem pode ser também o signo do fumante. E mesmo ela o é sempre, por essência. Não há fumaça senão como signo do fumante. Todos sabem que, se vocês veem uma fumaça no momento em que abordam uma ilha deserta, vocês dizem logo para si mesmos que há

todas as chances de que lá haja alguém que sabe fazer fogo. Até nova ordem, será um homem. O signo não é, portanto, sinal de alguma coisa, mas de um efeito, que é aquilo que se supõe enquanto tal, de um funcionamento do significante. (LACAN, 1985, p. 66)

Nesse exemplo a fumaça é um efeito do fogo, portanto, um sinal que indica o fogo. Mas a fumaça pode deslizar para o fumante. Ainda assim, convencionalmente a fumaça não deixa de ser um signo de fogo. Pois o fumante é “um funcionamento” do fogo. Portanto, um único sinal pode ser atribuível a diferentes funcionamentos de um mesmo significante. Os significantes supõem efeitos de funcionamento, que podem ser lidos como signos quando relacionados a conceitos, mas os conceitos não são estacionados nos significantes em si, e sim no funcionamento ou nos efeitos dos significantes. Por isso podem deslizar sobre significantes em seus distintos funcionamentos, sem nunca se ancorar neles. Portanto, no exemplo dos conjuntos matemáticos supracitados, a letra A seria a imagem do conjunto, e não o seu funcionamento. Já o funcionamento do conjunto poderia ser expresso por uma sucessão de signos, tal como $A \cap B$, a qual atua como uma sinalização da natureza tanto de A quanto de B. Uma sinalização que só pode ser intuída a partir de uma expressão de funcionamento relacional entre ambos, e que permite em si o significado e a classificação. Tal classificação, entenda-se, depende da relação e não somente de A.

Assim, a língua como classificação passa ao lado do referente, pois não concebe o ser absoluto, mas o “para-esser” (LACAN, 1985, p.61): um ser na lateral, porque já passa, antes disso, ao lado dos significantes. Quando estabelecemos que a fumaça é um signo do fogo desconsideramos uma multiplicidade de funcionamentos do fogo, cuja fumaça é apenas um dos efeitos. Além disso, julgado pela fumaça, pode ser que o significante fogo funcione como um incêndio ou como um fumante. Partindo apenas da fumaça como sinal, ou efeito de funcionamento do fogo, os conceitos de fumante e do incêndio podem deslizar incessantemente sobre o significante fogo, sem nunca se cristalizar sobre ele.

Parece-me que os trabalhos de Duchamp apresentam justamente essa estrutura da linguagem: na qual os signos são paralelos ao significante, onde os signos deslizam ao lado do significante, já que estão ancorados nos seus efeitos genéricos e funcionamentos delirantes. Uma estrutura em que a dimensão simbólica está afastada duplamente da realidade. Em vez de ancorar a arte na natureza ou na materialidade dos seus meios de produção (referente), ou ainda em um conceito prévio de arte (significado), a poética de Duchamp se assenta nas imagens, que se configuram como a fixação mental de aparências (significantes), mas as quais apresentam,

no caso dos trabalhos deste artista, efeitos de múltiplos funcionamentos. Estes últimos provocam o deslizamento de múltiplos signos sobre sua superfície, tornando impossível atribuir aos seus trabalhos um significado unívoco, ou dizer o que são.

Assim, as proposições de Duchamp nos mandam sinais de fumaça - ora de fogueira, ora de fumante, ora de amor. Não concebem um ser, pois não reúnem referentes, significantes e significados. Trata-se sempre de um “para-ser”, “para-esser”, pseudo-ser ou pode ser. A poética duchampiana torna realmente impossível saber se os efeitos do significante são do seu funcionamento como fogueira ou o fumante – como arte ou não arte. O seu trabalho é fazer um significante funcionar de muitas formas plausíveis, e também incongruentes. Em certa medida, o parecer está em questão no trabalho de Duchamp, mas não no sentido de um engano do olho, de um parece mas não é. Está mais para um é que não aparece, pois antes de percepto ou morfologicamente semelhante a uma entidade ausente, a semelhança está instanciada no contexto, ou melhor, na performatividade implicada pela transposição de um elemento do mundo comercial para o âmbito da arte. Em termos de conjuntos, trata-se de dizer ao mesmo tempo que A está contido e não está contido em B.

No trabalho de Jasper Johns a influência de Duchamp é enorme. *Flag* é uma das obras onde essa influência aparece claramente. É sintomático que, para Jasper Johns, usar a bandeira americana como um desenho pronto o permitia trabalhar em outros níveis (STEINBERG, 2008). Esses níveis, como pretendo mostrar, são relativos à incapacidade que temos de conhecer algo, ou estabelecer o seu significado, a exemplo do que chamou a atenção do artista no *Grande Vidro*. São níveis também relativos a sentidos que deslizam sobre a obra, sem se fixar nela definitivamente.

Mas a fim de falar brevemente sobre *Flag*, será preciso estabelecer uma definição base de espaço expositivo, baseada no cubo branco. Brian O’Doherty (2002. p. 4) descreve o cubo branco como um espaço próprio ao último modernismo, mas também como norma das galerias contemporâneas. Para o autor, o cubo branco é um espaço sem janelas, de paredes brancas, cujo teto transforma-se na fonte de luz. Já o piso é de madeira polida para que o visitante cause “estalidos austeros ao andar” ou então de carpete, para que não haja ruídos ao se caminhar (O’DOHERTY, 2002. p. 4). Ideologicamente é descrito como um lugar privilegiado da experiência estética, que impede a entrada do mundo exterior, ficando suspenso em relação ao espaço tempo da vida cotidiana. No cubo branco a arte existe em um instante eterno de

exposição, que solicita mente e olhos, mas não recebe bem o corpo. Além disso, segundo o autor, o cubo branco supõe toda uma dinâmica de exposição cujo lugar privilegiado é a parede.

Figura 13 – Jasper Johns. *Flag*. 1954-55. Encaústica, óleo, e colagem sobre tecido montado em compensado, três painéis. 107,3 x 153,8 cm.



Fonte: MoMA The Museum of Modern Art

A minha abordagem do trabalho *Flag* de Johns depende de uma dinâmica de exposição e das convenções gerais de ocupação deste tipo de espaço expositivo, que resumo da seguinte maneira: para um dado espaço expositivo padrão, as paredes são ocupadas por quadros e o resto do espaço serve às esculturas. Geralmente, o resto do espaço é o chão e o teto. Essa gramática básica permite dizer que qualquer coisa na parede ocupa o lugar de um quadro, e que qualquer coisa no centro da sala, no chão, sobre uma base, ou dependurada no teto, ocupa o lugar da escultura. Reitero que essas são apenas coordenadas estratégicas para esta análise e possuem uma validade circunstancial. De qualquer modo, elas implicam que quando objetos são postos no lugar de quadros, isto é, na parede, então eles substituem quadros.

Segundo Steinberg (2008), uma das coisas que diferencia *Flag* (1954–1955) de Jasper Johns de uma bandeira hasteada em um quartel militar é a proximidade em que o trabalho do artista é visto, o seu contexto de apresentação como um quadro. Esse deslocamento de que fala Steinberg, embora seja espacial, não é físico, pois não é uma bandeira americana, antes hasteada, que é deslocada para a exposição. Em vez disso, a bandeira americana enquanto significante é reposicionada para coincidir com a pintura, ou como Steinberg assinala: “Johns

não nos oferece o lugar-comum em uma pintura [...] mas o lugar-comum como pintura” (STEINBERG, 2008, p. 51).

Steinberg (2008) nota que isto é diferente de uma transfiguração simbólica de um objeto comum para a esfera da arte como na colagem cubista. A razão é que os dois registros simbólicos permanecem na mesma coisa, são duas coisas em uma só. Uma colagem seria uma justaposição, mas o que ocorre é um ajuntamento de duas coisas em um único substrato perceptivo. Nesse sentido, concebemos o trabalho como um significante ambíguo. John Cage (1964) já havia notado a dificuldade em estabelecer se o trabalho de Jasper Johns era a pintura de uma bandeira ou uma bandeira pintada.

Em *Flag*, a bandeira norte americana e a pintura moderna são termos de uma metáfora que se tornou literal em um único significante. Assim, o trabalho é composto de dois painéis listrados e um estrelado. Separadamente cada painel é uma pintura: dois deles são pinturas de faixas de cor e um deles é uma pintura que evoca uma grade de estrelas. Assim, ao mesmo tempo que se trata de uma bandeira pintada, *Flag* também é uma imagem de bandeira construída por três painéis, que se isolados mantêm perfeita autonomia pictórica, de acordo com o tópos moderno, pois podem ser lidos como estruturas autorreferentes. Por esta ótica, *Flag* é uma combinação de modelos de organização formal e espacial da pintura – grade e listras. Ela é três quadros que juntos são uma bandeira e um quadro. Ao mesmo tempo é uma bandeira e um quadro que são também três quadros. Ou, como Benjamin H. Buchloh anotou:

Um dos mais provocativos escândalos em Johns foi o fato da pintura ter se tornado novamente icônica (afinal, um dos paradoxos com o qual *Flag* confrontou sua audiência foi precisamente este súbito retorno a uma insondável condição de iconicidade dentro de uma rigorosa ordem diagramática).¹² (BUCHLOH, 2013, p. 138, tradução minha)

Para Buchloh a bandeira está junta [*within*], interligada intimamente, ela é um funcionamento do mesmo significante de que a ordem diagramática da grade é outro funcionamento. Pensando com Rosalind Krauss (1996): a bandeira foi mapeada na ordem diagramática da pintura – ou será o contrário? No desenho da bandeira as estrelas sugerem antes de tudo linhas e colunas, cujas distâncias entre as linhas horizontais formadas pelo encontro das

¹² One of the most provocative scandals in Johns had been the fact that painting had once again become iconic (after all, one of the paradoxes with which had confronted its audiences was precisely this sudden return to an unfathomable condition of iconicity within an otherwise rigorously diagrammatic order) (BUCHLOH, 2013, p. 138).

pontas das estrelas, e as distâncias entre os centros verticais de cada coluna de estrelas, são similares às larguras das faixas brancas e vermelhas. Aqui o modelo também é a grade na sua acepção centrípeta. Nesse sentido é sintomático que Johns tenha abandonado o motivo quando duas estrelas foram adicionadas à bandeira¹³. Depois disso o desenho da área das estrelas mudou: a grade formada pelas estrelas na atual versão da bandeira americana é menos regular, criando uma sensação de movimento ótico e mesmo evocando um alinhamento em diagonais no lugar de uma grade ortogonal.

Essa estratégia é provocativa com relação ao contexto da arte americana da época. Na junção dessas duas imagens no corpo da pintura, o trabalho *Flag* não anula a bandeira americana simbolicamente, mas faz a bandeira coincidir com o lugar heroico da “pintura americana”. Esses registros não são perfeitamente justapostos ou sobrepostos. Pois uma imagem icônica era tudo que a pintura americana não poderia ser, e dada a força de ícone da bandeira americana, é como se estes registros simbólicos disputassem o direito de definir o significado da pintura de Johns, tentando fazer o trabalho repousar conceitualmente na mente do seu público. Isto acontece porque esses registros estão profundamente fundidos no nível do significante aprontado por Johns, mas cujos significados são profundamente incongruentes, como indicou Buchloh:

[...] As estrelas e listras de Johns e a demanda do Expressionismo Abstrato por Americanidade na Pintura Americana. Esta foi uma clara faceta do espectro ao longo do qual Johns se posicionou com precisão infinita no início do seu projeto artístico, em resposta aos conceitos de uma identidade mítica e virilidade da arte americana na época. E a fim de posicionar o seu trabalho, e a si mesmo como um sujeito gay, ele teve que executar uma série de manobras, manifestas e clandestinas, para fazer o trabalho ressoar a total multiplicidade de suas intenções subversivas[...] (BUCHLOH, 2013, p. 137, minha tradução)¹⁴

¹³ Segundo matéria recente do New York Times (2019), a declaração de Jasper Johns sobre a desistência do seu motivo mais famoso foi concedida para uma revista alemã que este autor não pode identificar até o momento (MILLER, 2020). As duas novas estrelas da bandeira dos Estados Unidos foram adicionadas em 1959 e 1960, quando Alasca e Hawaii se tornaram estados americanos.

¹⁴ [...] Johns's stars and stripes and the Abstract Expressionism demands for the Americanness of American painting. This had clearly been one facet of the spectrum along which Johns positioned himself with infinite precision at the outset of his artistic project in response to the concepts of a mythical identity and virility of American art at the time. And in order to position his work, and himself as a gay subject, he had to perform a number of maneuvers, both manifest and clandestine, to make the work resonate in the full multiplicity of its subversive intentions. (BUCHLOH, 2013, p. 137). Para uma abordagem do trabalho de Rauschenberg de uma perspectiva similar ver FOLLAND (2010).

Assim, a virtude de *Flag* está na concepção de um significante cujos efeitos do seu funcionamento sinalizam registros de sentido incongruentes com igual ênfase. Isto faz com que os significados deslizem sobre o corpo da obra, trocando de lugar e mantendo o trabalho em uma situação dúbia que, na sua época de emergência, provocou suficiente tensão simbólica para sobrecarregar as mentes mais astutas.

3. Depois do *ready-made*

3.1. O *ready-made* como modelo

“Existem diferentes tipos de arte. Vamos encarar isso. Existe um tipo de arte onde o artista tenta aprender as leis da arte, e existe um tipo de artista que nasceu sabendo as leis da arte” (TUTTLE, 2012, tradução minha). Ouço essa frase do meu computador, de um vídeo do Youtube, saindo da boca do artista Richard Tuttle. Trata-se de uma entrevista gravada em 2014, que assisto hoje, em 2021. O mesmo acontece quando ouço: “O problema real na pintura sempre tem sido o mesmo: fazer arte. Então é realmente uma questão de como você faz arte” (STELLA, 2010, tradução minha). Dessa vez a entrevista foi concedida por Frank Stella, em 2010.

As duas afirmações podem ser consideradas idealistas, pois Tuttle e Stella asseguram: existe uma ideia de arte e ambos conhecem essa ideia. Ou até: há aqueles que nascem sabendo o que arte é, a julgar pela declaração de Tuttle. Contudo, a despeito da condição inata do artista, defendida por Tuttle, a qual sugiro suspeição, ambas as falas apresentam uma humildade profunda, denotada por uma negação subjacente. Um reiterado “Preferiria não.”, como aquele repetido pela personagem principal do conto *Bartleby, o escrevente*, de Herman Melville (MELVILLE, 2015). Uma personagem que adia sistematicamente o desempenho das tarefas demandadas pelo mundo, respondendo aos inúmeros chamados para o agir sempre com uma mesma oração: “Preferiria não”. Richard Tuttle e Frank Stella também investem em uma inação: não assumem a tarefa esperada do artista moderno de reinventar a arte. Preferem não.

Na sequência da sua entrevista, Richard Tuttle sustenta: alguns artistas já nascem sabendo as leis da arte e trabalham torcendo essas leis, ou inventando novas (TUTTLE, 2012). No entanto, não se trata exatamente de pura invenção, pois não se faz tábula rasa das experiências anteriores. Este tipo de invenção que não elimina o passado não parece totalmente esclarecida em Tuttle, mas está ali de algum modo. Uma posição semelhante, com mais clareza, tem sido defendida por Frank Stella. Novamente, o *ready-made* pode ser exemplo da mesma posição.

É aparentemente contraditório advogar a religação do *ready-made* à arte desenvolvida antes dele, pois houve uma interpretação altamente difundida que classificou a produção artística de Marcel Duchamp como antiarte e, portanto, como negação de toda a arte. Embora essa interpretação tenha se arrefecido, sem dúvida persiste a identificação do *ready-made* com uma quebra abrupta no conceito de arte, capaz de abri-lo ao debate.

O *ready-made* não propõe a inexistência de regras ou de um conceito de arte. *Fonte* segue direcionada para o problema de como é possível conhecer, muito embora nos faz considerar uma torção aguda na operação de conhecer através da arte. O *ready-made* denota a distância entre acontecimento percebido e a sua compreensão, divergindo e duvidando do modo como essa questão foi abordada pela episteme anterior, mas nada disso significa uma mudança de finalidade. A questão tratada pelo *ready-made* segue a mesma: da distância entre o conhecimento e o seu objeto.

Na poética de Duchamp, é claro, essa distância se expande com a recusa de tentar suplantá-la. Preferiria não, também é a afirmativa de Duchamp. Mas a distância tratada pelo *ready-made* não é inventada por ele, apenas destacada. Uma distância presente em toda comunicação ou interação simbólica. Ela comparece em nossas conversas cotidianas, inclusive e notavelmente naquelas travadas por meios remotos. Uma comunicação bem-sucedida, podemos dizer, ocorre quando a distância física entre os interlocutores e a espessura material do meio tornam-se transparentes. Assim, devemos dirigir nossa atenção para um ponto através do hardware.

Esse processo acontece também em interações face a face. Nesse caso, supostamente não devemos prestar muita atenção à estrutura, ou à sintaxe, mas dedicarmos nossa atenção ao conteúdo. Ainda que o meio seja também a mensagem (MCLUHAN, 1964), o que está em jogo na comunicação cotidiana é antes a capacidade da linguagem de indicar o que ela não é: uma coisa fora dela, mas por ela representada. Se a língua classifica os fenômenos em signos (BARTHES, 2009), é a ginástica da língua como linguagem, falada e escrita, que trama a realidade a partir destes signos. Os signos reunidos em uma língua são as unidades que constituem o mundo. Em uma metáfora, são como os fios de um tecido, que podem passar despercebidos, mesmo sendo o tramado deles uma condição elementar da situação que conjugam.

A descrição que se encontra no primeiro parágrafo desse capítulo é de uma comunicação midiaticizada. No exemplo, o tempo e a distância são anulados em favor de um instante presente, marcado pela espacialização não hierárquica de informações. No caso dos vídeos comentados, a mensagem tem um emissor ativo e um receptor, em grande parte, passivo. Um internauta qualquer pode acessar, comentar o vídeo citado e interagir com outros internautas, pondo-se em diálogo, mas não poderá interagir com o artista que emite a mensagem através do vídeo. Não poderá travar um diálogo, senão a partir do vídeo e através da plataforma *on-line*. Então, há comunicação, ou emissão direta, mas o diálogo é de segundo ou terceiro grau.

Já o presente texto propõe um diálogo, em outro nível, entre Richard Tuttle e Frank Stella: um preenchimento da distância entre os seus discursos. Trata-se de articular as declarações assíncronas destes artistas entre si, com o auxílio também de informações adicionais recolhidas a partir de outras fontes. O artifício é conectar tais discursos mediante a disposição ordenada de trechos, selecionados a partir de cada um deles, na sucessão temporal da escrita. Faço uma interpretação e uma narrativa.

Por mais feliz que seja, nessa empreitada persistirão duas distâncias equivalente às aquelas destacadas pelo *ready-made* duchampiano e, ao menos, pelo seu *Grande Vidro*. Uma distância, entre a escrita e o seu referente, e outra entre a escrita e a interpretação do leitor. O exercício do debate a partir da escrita se tornando, por isso, virtualmente eterno e incessante, porque a linguagem, seja como for articulada, nunca é suficientemente precisa. O coeficiente artístico de que fala Duchamp, também trata dessa incerteza, origem da interlocução.

Com o *ready-made*, Duchamp contextualiza o sujeito individual fragmentado do artista e os muitos sujeitos específicos, igualmente fragmentados, que constituem o público. Sugere ser o significado do trabalho coisa desligada do artista ou ordem de referência estável e, ainda, dependente da interpretação de terceiros. O trabalho de arte é entendido como uma coisa cuja definição não é arbitrada a princípio. Torna-se um lugar de encontro entre os pontos de vista do artista e de um multifacetado público. É como se cada sujeito estendesse sobre a obra um tecido correspondente a sua visão de mundo. Nesse sentido, o artista não seria muito diferente do público, a não ser pelo fato de buscar acolher dissonâncias interpretativas e conservar uma falha em toda e qualquer interpretação possível, inclusive na sua.

Este ponto não interpretável é o lugar onde encontra-se a diferença entre o percebido e o apercebido por cada pessoa específica. O espaço deixado por esse desencontro não é apenas de frustração. Como resultado de uma significação adiada, constitui-se um espaço onde a imaginação se desdobra em uma tarefa contra esse adiamento: para que o incerto se torne representável na consciência e para a linguagem.

No caso de um trabalho de arte como o *Grande Vidro*, por exemplo, a imaginação governa a interpretação de diversos pontos resistentes à atribuição de significados disponíveis. O trabalho fica sujeito a múltiplas interpretações e, por conta delas, torna-se aberto a uma incerteza ainda maior. Sendo a língua como um conjunto de fios com os quais se tece a linguagem, a maleabilidade da segunda é uma função dos espaços vagos entre os fios da primeira. A maleabilidade do tecido da linguagem não funciona descobrindo a realidade concreta, mas encobrindo, para fazer comparecer antes dela o mundo. No entanto, cada cobertura interpretativa não é necessariamente congruente com sua vizinha. Cada uma possui

diferentes tecituras, fios, texturas, estampas e cores, não havendo qualquer garantia de que interpretações divergentes se encontrem em algum ponto comum.

O diálogo emerge como possibilidade de administração deste problema de interpretação. Neste caso, assim como a imaginação, ele emerge a partir da insuficiência da linguagem – essa ginástica da língua. A negociação intersubjetiva, também pode surgir diante do fracasso da imaginação subjetiva, a fim de suplantar insuficiências persistentes. Nesse sentido, a superfície dialógica ocorre quando os interlocutores se dispõem a passar nos vazios da trama dos seus próprios discursos, imagens e modelos, abandonando o impasse gerado pela incongruência relacional entre as suas posições iniciais.

Duchamp encena nos seus trabalhos uma promessa, cujo cumprimento é para sempre adiado. A promessa retida no *ready-made* é a promessa de conhecimento. Retida porque impossível para o espírito, já que este, diante do *ready-made*, assim como diante do *Grande Vidro*, depara-se com uma trama simbólica muito frouxa. Esse afrouxamento entre imagens, conceito e referentes provoca a falha das representações como símbolos coletivos de referência inequívoca. Há múltiplas interpretações possíveis para o *Grande Vidro* porque os modelos simbólicos utilizados por Duchamp para realizá-lo são estranhados pela estruturação do seu contexto - ou por sua débil estruturação. Assim, deixam para imaginação subjetiva do público o ônus da tarefa de definição. Devido às inúmeras possíveis interpretações do trabalho, a promessa de conhecimento permanece, pois só pode ser cumprida mediante o diálogo e o acordo social dele resultante.

Em suma, a necessidade do diálogo decorre do fracasso de definição do objeto na mente. Isso representa o insucesso na concepção da realidade pelo pensamento. O deslizamento dos significados, que nunca se ancoram no trabalho, constitui o evento da experiência da referida obra. Sua conservação sustenta uma falta jamais eliminável, condição primeira da promessa.

Há um pequeno poema de Jorge Luis Borges sobre um quadro prometido e nunca entregue, que cito na íntegra:

“Um pintor nos prometeu um quadro.
Agora, em New England, sei que morreu. Senti, como
outras vezes, a tristeza de compreender que
somos como um sonho. Pensei no homem

e no quadro perdidos.
 (só os deuses podem prometer, porque são imortais.)
 Pensei num lugar prefixado que a tela não ocupará.
 Pensei depois: se estivesse aí, seria com o tempo uma
 coisa mais, uma coisa, uma das vaidades ou
 hábitos da casa; agora é ilimitada, incessante,
 capaz de qualquer forma e qualquer côr e a
 ninguém vinculada. Existe de algum modo.
 Viverá e crescerá como uma música e
 Estará comigo até o fim. Obrigado, Jorge Larco.
 (Também os homens podem prometer, porque na
 promessa há algo imortal.)” (BORGES, 1971, p. 13)

O poema nos conta sobre um quadro prometido por Jorge Larco, pintor argentino que nasce em 1897 e falece com 70 anos, em 1967 (LARCO, 2021). Deste episódio de finitude, do qual resta uma promessa inconclusa, Borges conclui provisoriamente: somente os deuses podem prometer, porque são imortais. Enquanto infinitos, os deuses asseguram o futuro da promessa, já os mortais, nunca se sabe até quando estarão vivos e, por isso, eles não podem garantir a realização do prometido.

Mas se Larco tivesse cumprido com a promessa, Borges ficaria com um objeto pendurado na parede da sua sala. Ele teria uma coisa sua, como os outros objetos em sua posse. Quem sabe a pintura de Larco pudesse apresentar-se sutilmente incomum, curiosa ou anedótica. Talvez um fetiche, ou como coloca Borges, uma vaidade. Muito embora coisa definida, fechada, autônoma, limitada, um quadro com algumas cores e figuras específicas seria ainda, ou por isso mesmo, coisa vã. Por outro lado, já que a promessa jamais foi cumprida, o regalo tornou-se um catalizador de memórias, um campo de fruição aberto e ilimitadamente conservado em um processo de fabulação interminável.

Mas um quadro, enquanto um registro imaginário, em fluxo incessante, de um sem-número de memórias desgarradas, jamais será um quadro. Pelo menos não um quadro como um limite do significado, como sustenta Damisch (1984). A indefinição é impossível de se enquadrar.

Borges não é capaz de dar termo ao quadro prometido, porque a promessa ficou aberta: seu objeto para sempre uma incerteza, cuja possibilidade foi mantida pela certeza firmada com a promessa. Uma coisa que um dia virá, mas que não se sabe o que, nem quando, é em si uma infinidade de possibilidades. Dessa equação Borges resolve: os homens também podem prometer, pois na promessa há algo de imortal.

Uma promessa é imortal em si mesma porque é um acordo intersubjetivo, feito de boa-fé, e com fé em algum futuro compartilhado. Um tal acordo só é possível se há uma ideia do que se promete e, além disso, se há uma concordância em relação a todo um cenário complexo de possibilidades, garantidoras do futuro em que a promessa é realizável. Quem promete, e quem recebe a promessa, devem estar na mesma página – não apenas em relação ao objeto prometido, mas também em relação ao Mundo. Devem partilhar do mesmo quadro de referências e expectativas, para assegurar com isso, o tal acordo.

Promessas vivem em função da fabulação de um ponto comum no futuro, subentendido pelos envolvidos como horizonte possível. Por isso não são resultantes de um contrato formalizado, preto no branco, mas da imagem, ou fantasma, de uma forma a se projetar no futuro. Isto exige confiança mútua não só sobre o que se promete, mas também sobre o que não se pode jamais prometer. Promessas não podem existir enquanto não se chega a esta certeza comum sobre o incerto. Conquanto, a vida nem sempre respeita o mundo que enquadrámos, como acontece no caso relatado por Borges.

A promessa, órfã do mundo onde é possível, permanece engatada. Uma pura potencialidade, carregada não só das possibilidades de constituição do objeto prometido, mas de uma intencionalidade da qual é inseparável um dado horizonte de possibilidades. O futuro imaginado ou pressuposto na promessa vive com ela para sempre. A imortalidade da promessa, portanto, está em função da suspensão do seu futuro em um presente eterno, ao qual ela se prende. Ou seja, mediante o fracasso, a promessa torna-se um futuro perdido.

Com o seu *ready-made*, Duchamp também faz uma promessa. Ele não nega o significado. O *ready-made* não é sem sentido: promete haver significado e, ao mesmo tempo, evita postular um quadro de referências específico ou tomado como comum que oriente a fixação do significado. Ele nos obriga a encarar um mundo onde não é possível eliminar a distância entre os sujeitos – um mundo que não é regido por um único quadro de referências por todos compartilhado. Sendo assim, o conhecimento possível nesse mundo é algo precariamente arranjado, nunca absoluto, mas sempre falível. Ele depende não só, mas também, de um acordo intersubjetivo, firmado politicamente, de boa-fé. Um conhecimento também dependente de um espaço público e não filiado à revelação subjetiva.

Não se trata tanto de conhecimento definitivo, mas convicções socialmente compartilhadas. A imagem já não coincide com o conceito e o conceito não coincide com o mundo, que treme, ameaçando desmoronar. Ao fim e ao cabo resiste, até porque é bastante maleável se comparado com mundos onde a ideia ou os dados empíricos podem ser tratados

como instâncias da verdade objetiva. As convicções, contudo, seguem fraquejando, na medida em que não se estabelece ordem de referência ou horizonte interpretativo estável.

Os trabalhos de Duchamp, à exemplo, não nos orientam e nem propõem caminhos sociais, culturais ou políticos para a solução do problema do conhecimento, ou da distância entre a mente e o mundo. Em vez disso, convidam-nos a forjar nossas próprias conclusões e, quiçá, chegar a um consenso defeituoso. Lido dessa forma, o trabalho não é sobre a dificuldade de definição. A sua indeterminação é uma promessa imortalizada, porque seu horizonte de possibilidades já não faz parte de um futuro suposto pelo prometido, mas reside como uma possibilidade perdida no passado: a de conhecer em absoluto.

Diante disso, a pergunta que deve ser feita aos artistas Richard Tuttle e Frank Stella é simples, mas enigmática: se como afirmam, fazer arte é o único problema da arte, e se a arte é sempre a mesma, por que a partir do *ready-made* ela é diferente? Uma resposta possível é a seguinte: a arte do *ready-made* é diferente em função de satisfazer o problema da arte, que é fazê-la como sempre. Na contemporaneidade a arte é tanto igual, quanto distinta, da arte anterior. Trata-se de uma resposta enigmática para uma pergunta enigmática. É preciso, por isso, explicar este jogo de palavras.

Ora, com o seu *ready-made*, Duchamp torce as leis da arte. Primeiro, porque faz o trabalho pela negação do fazer artístico esperado. Prefere não refazer a arte como era feita antes, no âmbito dos seus meios e procedimentos. No entanto, segue fazendo arte com a mesma intenção daquela feita por tantos outros artistas, em outros mundos, de outras épocas. O artista investiga o que é possível conhecer. Entrementes, o *ready-made* sustenta uma distância contabilizada como insustentável na teoria da arte dominante até a modernidade. Em suma, Duchamp propõe um redirecionamento da intenção. A intenção não é mais ancorar a arte na realidade, como um conhecimento direto do mundo. A intenção é pensar como a arte pode interrogar o mundo e os modos de compreensão do mundo, contabilizando sempre a distância entre o acontecimento e o que podemos conhecer dele.

Nesse sentido, Duchamp simplesmente faz ingressar no âmbito da prática artística uma consciência que se tornaria geral pouco tempo depois¹⁵. Então não se trata exatamente de preferência, mas de ação motivada por uma quebra epistêmica notada ou intuída pelo artista.

¹⁵ Como sublinhou Tor Nørretranders (1998, p. 153): “‘Estou mentindo’. Em 1931, esta declaração levou ao teorema de Gödel, que marcou o colapso da crença de que o mundo pode ser descrito exhaustivamente por fórmulas e sistemas semânticos, o tema central do século. Para a ciência, filosofia, e pensamento, tornou-se claro que o mundo não pode ser capturado na rede do pensamento ou da linguagem”. Traduzido livremente de: “‘I am lying.’ In 1931, this statement led to Gödel’s theorem, which set off the collapse of the belief that the world can be described exhaustively by formulae in semantic systems, the central theme of the century. In Science, philosophy, and thought, it has become clear that the world cannot be captured in the net of thought or language.”

Mas essa quebra não é ontológica, pois a arte com Duchamp e depois permanece o que foi antes dele. A saber: uma atividade especulativa do ser humano em relação ao mundo e à realidade. O que há de distinto no *ready-made* é resultado de uma episteme que compreende de forma distinta as possibilidades dadas a esta prática.

Muito embora os processos subjetivos possam ser considerados naturais, não é possível assegurar a congruência entre a mente e o mundo externo. No nível das psiques subjetivas, isto nos recoloca no problema do corpo e da mente, porque a mente integral (consciente e não consciente), ainda que resultado de processos biológicos e filológicos, estende-se como produtora do mundo (SEARLE, 2019), também em descompasso com a realidade objetiva¹⁶.

Embora a mente seja produto de processos muito concretos, capaz ela mesma de interpretar outros processos concretos da realidade, há uma distância entre os processos físicos neurais e os processos físicos externos ao organismo que os pensa. Assim como, entre os processos físicos neurais e a interpretação do mundo. Portanto, os objetos do pensamento e a realidade concreta externa permanecem distanciados, mesmo sendo os objetos do pensamento, em última instância, processos neuronais, ou seja, reais e materiais (SEARLE, 2002).

Para o pensamento por representações, conhecer uma coisa geralmente significa limitá-la a um quadro em que se pode dizer o que ela é, a partir de um limite ou modelo referencial. No entanto, dizer o que é não é conhecer, em vez disso é conhecer o que se pode dizer que uma coisa é a partir de um quadro de referências específico. Dizer o que é denuncia uma distância entre a interpretação e a coisa. Uma denúncia dos mal-entendidos inevitáveis em vista dos limites da mente.

A incongruência acontece no espaço entre o dito e o ser, mas também a imaginação acontece ali. Parece que essas são duas coisas entrelaçadas. Imaginar é sempre assumir a possibilidade da incongruência. Até mesmo desenvolvê-la. O imaginado, quando aproximado

¹⁶ Rudolf Arnheim nota que estamos inseridos no mundo que observamos, mas também tendemos a “vê-lo com o alheamento de um observador” (ARNHEIM, 1990, p. 69). Isto é, como se o vissemos de fora e, portanto, como se nosso próprio corpo estivesse ausente. Segundo o autor esta seria uma ambiguidade inerente ao espírito humano. Dizer isso também pressupõe uma cisão entre corpo e mente. Aferir que “o mundo do pintor [...] é completo sendo, no entanto, apenas parcial” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 23) pressupõe a mesma cisão, pois supõe que o mundo visível pode ser independente e autônomo do restante do mundo. Penso que essa ambiguidade é relativa à sensação de que os acontecimentos mentais ocorrem em lugar diferente dos acontecimentos do mundo externo e que são em si diferentes. A questão foi abordada por Searle (2019) em termos de intencionalidade – que é a capacidade da substância dentro das nossas cabeças se referir a outra coisa, e subjetividade – significando que cada um tem a sua própria mente: “eu vejo o Mundo a partir do meu ponto de vista; vocês veem-no a partir do vosso ponto de vista” (SEARLE, 2019, p. 22)

da interpretação, engendra o erro. Simplesmente porque o erro é sempre marcado e definido por questões de perspectivas e distâncias, adequadas ou não. É possível compreender essa afirmativa mediante qualquer exercício interpretativo.

Richard Tuttle (2012), por exemplo, estabelece uma diferença entre a arte têxtil e a arte da cerâmica. Segundo ele, a primeira é uma arte relacionada a um eixo vertical, de terra-céu, cima e baixo. Enquanto a segunda, está para o eixo horizontal: oriente-ocidente. Se isto é assim, podemos dizer que estes eixos repetem as dicotomias de corpo e alma, material e imaterial, ser humano e paisagem, cultura e natureza. Pensemos por um instante dentro dessa metáfora, até escaparmos dela.

A cerâmica é chão. É barro. Ela é também corpo, como continente e insulamento. Suas dinâmicas promovem a troca ou transformação material. Comumente, os utensílios cerâmicos servem às transposições materiais. A cerâmica é fôrma de concentração material e meio para passagem entre a realidade exterior e o interior do corpo. Utilizada como continente, não é tramada, mas formada ou modelada. A cerâmica implica uma dinâmica de recipiente de passagem, entre um dentro, da vasilha, e o outro, do corpo.

Já o tecido obedeceria a outra dinâmica: de superfície ou camada sobreposta. Tuttle (2012) nota que o tecido possui um caimento. Sublinho: o caimento, articulação de maleabilidade e peso, pode denotar por si só o eixo vertical e a direção de cima para baixo. Além disso, o tecido age em algumas culturas, como signo de distinção social (TUTTLE, 2012). Portanto, o tecido não é só vestimenta, mas investe o sujeito de significados, estabelecendo uma diferença entre o corpo nu e o corpo (in)vestido de poder. Nesse caso, já vemos aí uma segunda presunção do eixo vertical, enquanto hierarquia. Há ainda a relação possível entre a trama do tecido e o texto, a qual remete ao tempo e à língua – classificação normativa. O tecido protege literalmente, mas também pode, como o texto, nos proteger simbolicamente.

Isto posto, podemos dizer que as aferições de Richard Tuttle sobre o tecido e seu eixo vertical, e sobre a cerâmica e seu eixo horizontal, assim como a minha interpretação estendida deste esquema, perfazem uma tentativa de classificação e determinação simbólica. Nesse caso, partindo de objetos materiais, dos seus processos de feitura e das suas dinâmicas de uso, tudo isso limitado pela materialidade dos meios de vida de sociedades humanas genericamente imaginadas, tenta-se uma articulação com um quadro de referências particular, mas cuja universalização não parece ser adequada. Tenta-se dizer o que é cada coisa e quais as suas particularidades determinantes, mas tal tarefa apresenta sempre um limite.

Caso essa interpretação seja levada à aporia, podemos entender a arte têxtil como mais hierárquica e, por isso mesmo, espiritual - ou mental, pois pressupõe um investimento de cima

para baixo, instituidor do poder do sujeito investido. Enquanto a cerâmica seria uma forma mais materialista de troca entre entidades de uma mesma superfície ou plano. Uma troca não por investimento hierárquico, mas por ingestão, início de um processo de eliminação do desnecessário, que volta à terra, como excremento.

É fácil identificar a arte têxtil como sagrada, incorporadora de uma centelha do absoluto, quando ela fixa posições de uns em relação aos outros. Ela determina as relações e os papéis dos sujeitos, sustentando um estado social. Já a cerâmica, profundamente mais terrena, seria uma arte do processo e do acidente. A arte da gestão das inconstâncias e da fluidez, que produz dispositivos de facilitação de um processo tal como a alimentação, gerador que é de restos e sobras. Por essa via, não mais do que cômodo é estabelecer uma hierarquia, posicionando a arte têxtil como maior, porque afeita à presunção de autoridade.

Dado os arquétipos acima desenhados, de duas atividades humanas de produção de artefatos materiais, a interpretação do tecido tornou-se profundamente mais simbólica e espiritual. Projetei no tecido uma eficácia mágica, enquanto esvaziei a cerâmica de semelhante capacidade, supondo o seu envolvimento em dinâmicas limitadas às esferas material e utilitária da vida. Essa descrição tem as suas falhas. Um equívoco é, em especial, evidente: em muitas culturas a mágica é útil e a utilidade é, em si, mágica¹⁷. Assim, poderíamos muito bem pensar que tanto o uso da cerâmica quanto o uso do tecido podem configurar linguagens e investimentos simbólicos.

Por outro lado, posso pôr toda essa interpretação de ponta cabeça, indicando a evidente materialidade e entropia física do tecido. Diria, então: a vontade do tecido é voltar à terra, uma vez que caí. Em contrapartida à materialização do tecido, não é difícil imaginar um arquétipo sagrado da cerâmica, articulado com usos simbólicos da alimentação e ingestão de substâncias mágicas¹⁸.

É possível continuar esse exercício indefinidamente se não ancorarmos as simbolizações em uma ordem fixa de referência. Evidentemente, quando interpretamos sem qualquer modelo absoluto estamos fazendo passar um modelo que poderia ser muito bem outro. Nesse sentido,

¹⁷ Para Els Lagrou, “na maior parte das sociedades indígenas brasileiras o papel de artesão/artista não constitui uma especialização e a possível desconexão entre o seu fazer e as preocupações do grupo não se coloca” (LAGROU, 2010, p. 4). Neste sentido, entre os Kaxinawa “a capacidade mimética musical [...] importa antes por causa do seu valor ‘produtivo’, do que ‘representativo’.” (LAGROU, 2010, p. 5). Além disso, “entre os Wayana, o tipiti, prensa de mandioca, é uma cobra constritora, pois constringe como a cobra” (LAGROU, 2010, p.18). Ver também: Alfred Gell (2001), “A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas”.

¹⁸ Semelhante exercício foi realizado pelo filósofo Arthur C. Danto (1989), em *Art and Artefact*.

não há possibilidade de acertar. Há apenas erro, que não deve ser compreendido apenas como inadequação ao modelo, mas como errância.

Não obstante, neste exemplo a própria postulação de dois eixos vai indicar a sutil existência da estruturação de uma ordem hierárquica. E este poderá servir como modelo, baseado na antinomia das coordenadas verticais e horizontais. No fim isso não é a invenção de um modelo, mas uma repetição de modelos anteriores.

O exercício pode ser diverso, entretanto, se nos mantivermos próximos do processo de funcionamento e da materialidade, tanto da arte têxtil, quanto da cerâmica. Desse modo, teremos mais chance de pensar ambas junto às dinâmicas de registro corporal. O registro do corpo funcionando então como uma ordem de referência última, em substituição de uma ordem transcendental ou puramente simbólica.

Para tanto, é inevitável a desarticulação do modelo de eixos e coordenadas verticais e horizontais, em direção a uma estrutura topológica, onde não estão apartadas ascensões, depressões e extensões. A natureza e a cultura, assim como a mente e o corpo, continuam um no outro. O paradigma não é o do sentido da visão, representante metafórico da compreensão à distância e da sublimação dos afetos corporais¹⁹. Será, em vez disso, formado pelo conjunto de todos os sentidos, representados metaforicamente pela cegueira do tato, incapaz de conhecer à distância. No tato, o exercício de apreender a realidade jamais se depara com o problema da distância correta, porque implica tocar a coisa para conhecê-la. Portanto, se conhece o toque, que não é a coisa em si mesma, mas a interação entre o organismo e o ambiente.

Falava, nesse sentido, da vontade do tecido que é cair. Portanto, uma vontade de tocar o chão. Pensando com Barthes (2009), poderemos convir que, sendo a língua um sistema classificatório, a sua vontade é ascender aos Céus, pois lá se encontram os modelos definitivos. Nesse sentido, a língua possui a intenção de distinção e hierarquização. Já a linguagem pode tanto se manter rente à língua e exercer autoridade, quanto criar um lugar de troca e fluxo. A vontade da linguagem não é só encobrir as coisas com a língua e posicioná-las fixamente. Ela também pode desejar tocar o chão do mundo.

Assim como o tecido, a linguagem pode tramar lugares suscetíveis a uma aproximação íntima. Ambos podem ser semipermeáveis, pois ambos admitem a interferência dos sentidos de

¹⁹ Como apontou Merleau-Ponty: “A pintura desperta, leva à sua última potência um delírio que é a visão mesma, pois ver é ter *à distância*, e a pintura estende essa bizarra posse a todos os aspectos do ser, que devem de algum modo se fazer visíveis para entra nela.” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 23)

proximidade – sobretudo o tato²⁰. A proximidade inclui o corpo e seus sinais, e a linguagem pode ser mais vaga, pois é permeada por sensações que preenchem os seus vazios. O chão é metáfora do destino da língua, onde ela encontra potências, as quais alguém ou além das suas operações de referência, infiltram-se nela.

Passam os signos de um lugar de autoridade sobre o mundo para o mundo. De um estado fechado, para uma dinâmica de movimento e processo, na qual se encontram com a ocasião. Passa-se da língua para a linguagem quando os signos não só se referem, mas prometem acontecimentos impossíveis de codificar. Isto é diferente de classificar, porque admite a impotência, a incompletude do gesto.

Nisso podem conjurar dois lugares. O primeiro é o lugar do diálogo, onde os sujeitos se dispõem à negociação. Sendo o diálogo a busca de uma certeza tramada frouxamente sobre um lugar sem dono. O segundo é o lugar compartilhado da promessa. Sendo a promessa uma operação de fé, que projeta a certeza de um acontecimento sobre o terreno de incertezas chamado futuro. O diálogo busca o consenso, enquanto a promessa é o consenso. Assim, o exercício da linguagem não reúne signos da realidade, mas promessas, pois faz certeza do que não pode.

Não obstante, os lugares do diálogo e da promessa são lugares de aproximação e proximidade. Quando nos referimos a algo distante ou ausente, prometemos aproximá-lo. O consenso também pressupõe uma promessa de aproximação, um encurtamento da distância. Mas não podem eliminar a distância, pois dependem da linguagem e do simbólico, registros atuantes e dependentes da distância. Curiosa é a associação de ambos ao sentido ótico, o sentido por excelência da distância, privilegiado na formação das imagens. A imagem quando associada a conceitos e referentes é também uma porção do símbolo e da representação. Ela também promete o que não pode, busca aproximar.

Não será este o problema da linguagem? Uma questão, afinal, de credibilidade, já que as representações não se orientam por um ponto de referência comum ou pré-estabelecido. Não cabe apontar para o horizonte. Em parte, perdemos a habilidade, ou a pretensão, para o bem ou para o mal, de olhar para o futuro projetando uma representação coletiva sobre a qual concordamos. Hoje em dia, a promessa só encontra credibilidade na proximidade. Projetando um horizonte muito raso e estreito para sua própria realização. Trata-se não de uma dinâmica

²⁰ Conforme Gehl, “o desenvolvimento sensorial está intimamente ligado à história evolutiva e pode ser classificado simplesmente conforme os sentidos de ‘distância’ – visão, audição e olfato – e os sentidos de ‘proximidade’ – tato e paladar – relacionados à pele e músculos e, assim, à capacidade de sentir frio, calor e dor, bem como texturas e formas.” (GEHL, 2013, p. 33).

do exemplar, daquele que aponta o caminho. Pelo contrário, pressupõe-se uma escuta do contexto, uma conversa com o mundo, para tomar o caminho a cada passo.

O mundo, mesmo na condição de fantasma, implica uma partilha, pois é construído entre todos nós. Em face de toda a desigualdade, pode ser cínico pensar em um mundo compartilhado. Eu considero, em vez disso, trágico. Cínico seria creditar ao futuro o momento da partilha. A partilha é hoje e não em um porvir. Há nessa proximidade, nesse presente esmagador, um tato: a emergência de um sentido de pele. O olhar já não se faz com a profundidade do olho da mente, mas predominam olhos tateantes. Nesse mundo, ir ao fundo não significa chegar à base, mas perder o chão e submergir em um fluido indistinto.

Para nós o problema não está em aproximar simbolicamente, mas em passar a experiência próxima para dentro da linguagem. Ou seja, colocar o que não cabe para dentro dela, ou empurrar para o interior do mundo, todo um conjunto de sensações marginais. Sensações muito próximas, que nos tocam antes de serem manipuladas. Não mais o distante alcançado pelo olho e trazido para perto, mas o tão próximo que precisamos nos afastar para sacá-lo, embora não possamos fazê-lo. Uma linguagem não composta apenas de signos do que não está, mas que destaca experiências situadas e as faz contabilizar no mundo.

No atual estado já sentimos na pele a emergência das catástrofes. O futuro é certo e iminente. Não precisamos de qualquer coisa para unir os distantes, pois estamos mais próximos do que nunca. É mais útil recalibrar a linguagem para o mundo, incluindo o aqui e agora e dando crédito aos exercícios assentados no presente. Talvez sejam os únicos capazes de matizar consequências anunciadas.

No poema *João, I, 14*, Jorge Luis Borges escreve sobre esse tipo de passagem, do pensamento simbólico puro, transcendente, para a experiência situada. O tema do poema é a língua que não pode ser além da língua. É o limite da linguagem como reflexo, ou signo da experiência. Este tema é trazido por outro: o do corpo e da sua igual desconexão com Deus e com a língua. Tema percorrido anedoticamente, pois Deus narra em primeira pessoa a sua experiência como espécime humano.

Não será menos um enigma esta fôlha
que as de Meus livros sagrados
nem aquelas outras que repetem
as bôcas ignorantes,

crendo-as de um homem, não espelhos
obscuros do Espírito.
Eu que sou o É, o Foi e o Será,
torno a condescender à linguagem,
que é tempo sucessivo e emblema.
Quem brinca com um menino brinca com algo
próximo e misterioso;
eu quis brincar com Meus filhos.
Estive entre eles com espanto e ternura.
Por obra de magia,
nasci curiosamente de um ventre.
Vivi enfeitado, encarcerado num corpo
e na humildade de uma alma.
Conheci a memória,
essa moeda que não é nunca a mesma.
Conheci a esperança e o temor,
êsses dois rostos do futuro incerto.
Conheci a vigília, o sono, os sonhos,
a ignorância, a carne,
os torpes labirintos da razão,
a amizade dos homens,
a misteriosa devoção dos cães.
Fui amado, compreendido, louvado e pendi de uma cruz.
Bebi o cálice até as fezes.
Vi por Meus olhos o que nunca havia visto:
a noite e suas estrêlas.
Conheci o polido, o arenoso, o desparelho, o áspero,
o sabor do mel e da maçã,
a água na garganta da sede,
o pêso de um metal na palma,
a voz humana, o rumor de uns passos sôbre a erva,
o olor da chuva na Galiléia,
o alto grito dos pássaros.
Conheci também a amargura.
Encomendei a um homem esta escritura;
nunca será o que desejo dizer,
não deixará de ser o seu reflexo.
Da Minha eternidade êstes signos caem.
Que outro, não o que é agora seu amanuense, escreva o poema.

Amanhã serei um tigre entre os tigres
 e predicarei Minha lei a sua selva,
 ou uma grande árvore na Ásia.
 Às vezes penso com nostalgia
 no olor dessa carpintaria. (BORGES, 1971, p. 5-6)

No referido poema, ditado por Deus, Borges (1971, p. 6) escreve: “Da minha eternidade estes signos caem”. Se os signos não descem da eternidade, mas caem dela, será porque nos signos já não há eternidade. Eles não são em si mesmos, nem consubstanciais a Deus. O eterno não é a referência dos signos que caem dele. Os signos não são reflexos do Ser ou imagens do absoluto. Os signos são incompletos, parciais, não encerrados. Além disso, são concatenados na sucessão do discurso, pois o É, o Foi, o Será, torna “a condescender à linguagem/ que é tempo sucessivo e emblema” (BORGES, 1971, p. 5). Assim, são no tempo e intercalados por lacunas. Deus, ao contrário, é O eterno Ser, completo em si mesmo.

Logicamente, isso reafirma a distância entre a linguagem e a coisa. Por outro lado, Deus não precisa da linguagem, ela seria apenas um capricho para Ele, pois uma das vantagens do É, do Foi e Será é prescindir de emblemas e falar árvores em uma língua feita de árvores²¹. Para criar Ele não precisa de artifício, pois seu desenho resulta na coisa mesma. Seus sinais são eventos inexplicáveis e não representações ou emblemas de eventos vividos. Alguns dos mais conhecidos envolvem transubstanciação ou multiplicação. Cajado se transforma em serpente, Deus se torna homem, o vinho se torna água, pães e os peixes se multiplicam. Quando utiliza da linguagem, Deus está condescendendo sua essência criadora, renunciando a ela, a fim de indicar o mundo por meio de convenções *já-prontas*. Por isso, a linguagem é a transigência de Deus, não reflexo Dele. Logo, um dos temas do poema de Borges é o próprio poema escrito e sua desconexão com Deus. Trata-se do descredenciamento transcendental da linguagem, origem fundamental do seu descrédito.

Não se trata da palavra de Deus, mas da enunciação do sagrado decaída à condição mundana das palavras. A distância entre a representação e o ser absoluto é também absoluta. Não há qualquer centelha divina na palavra. A palavra é do homem, não de Deus. Ela não se substancializa: a linguagem é uma articulação de representações, cuja função é substituir o que é pelo seu reflexo. E este reflexo não pode ser o reflexo de Deus, senão o reflexo da experiência

²¹ Uma referência ao seguinte trecho do texto *Manchas na pele, linguagem* de Nuno Ramos: “Se fosse possível [...] estudar as árvores numa língua feita de árvores, a terra numa língua feita de terra, se o peso do mármore fosse calculado em números de mármore, [...] então estenderíamos a mão até o próximo corpo e saberíamos pelo tato seu nome e seu sentido, e seríamos deuses corpóreos [...]” (RAMOS, 2009)

empírica – o reflexo de uma vivência. Não obstante, a linguagem é o único meio para compartilhar esse tipo de experiência, em todo subjetiva. Assim, o porquê Deus precisa usar das palavras está tanto no destinatário da sua mensagem quanto no que ele deseja dizer de sua experiência subjetiva.

O poema conta as coisas conhecidas por Deus quando “quis brincar” com Seus filhos: as sensações, as emoções, as relações humanas. O texto é soprado por Deus, mas não é o que foi a sua experiência: “Encomendei a um homem qualquer esta escritura;/ nunca será o que desejo dizer,/ não deixará de ser o seu reflexo” (BORGES, 1971, p. 6). E por isso fica claro: a língua não só é incapaz de dizer da eternidade transcendente, de ordem divina, mas também das experiências da vida como pulsão desejante. Não importa o que seja dito, nunca será dito o que se deseja e se experimenta, tampouco o absoluto.

Mas qual o motivo desse exercício divino se aceitarmos, como Zuccaro (2004), que Deus conhece todas as coisas no seu projeto? Seguindo Borges, suponho que o projeto Dele não assegura a compreensão da experiência de cada corpo e vida projetados. Se Deus É, Foi e Será, pura onisciência, ignora tanto o instanciado no corpo, quanto a subjetividade. A incapacidade Dele é de saber da indeterminação misteriosa dos eventos, da fluidez, do tempo, do acaso, da morte e assim por diante.

Então, Deus escolhe nascer de um ventre, na pele de um carpinteiro, para ter a experiência da consciência subjetiva, das sensações corporais e do tempo da vida. Assim relata: “Vivi enfeitado, encarcerado num corpo/ e na humildade de uma alma./ Conheci a memória/ Essa moeda que não é nunca a mesma./ Conheci a esperança e o temor,/ esses dois rostos do futuro incerto” (BORGES, 1971). Ora, haveria outro modo de viver encarcerado e enfeitado em um corpo? De ser uma só alma? De equivocar-se com sua memória? De experimentar a incerteza? Haveria outro modo, senão o abandono da onisciência em favor do corpo?

É curiosa a impossibilidade absoluta da onisciência. Inacessível até para Deus, porque a experiência é o corpo como um acontecimento. No poema de Borges, Deus tem a capacidade de ser outro que é um corpo. Ele pode ser um “tigre entre tigres”, ou “uma grande árvore na Ásia” (BORGES, 1971, p. 6). Ao se tornar cada organismo a seu tempo, pode conhecer as experiências do suceder como um corpo específico. Mas cada organismo a seu tempo e corpo. Pois embora não seja difícil aceitar que é possível para Deus ser todos os tigres, todas as árvores, todos os homens, ser todos os indivíduos de uma categoria de organismos, ou todos os organismos de todas as categorias, num só tempo, nada disso é o mesmo que viver como um só corpo.

Ao Criador é negada a onisciência, pois em seu projeto, o desenho (desígnio) exclui a experiência a partir da perspectiva de um único organismo. Por isso, Borges menciona uma só alma. Ele não reitera a alma transcendental. A alma é de cada ser humano, não de um Sujeito universal, reconduzível à consciência divina absoluta ou razão última e objetiva. Se a experiência é a origem do conhecimento humano, este não pode ser equivalente ao É, ao Foi e ao Será, pois o Espírito, ou seja, a condição humana, não pode ser esclarecida, mas inevitavelmente marcada pela obscuridade, da qual, aliás, não temos senão reflexos.

“Quem brinca com um menino brinca com algo/ muito próximo e misterioso” (BORGES, 1972, p.5) porque brinca com o “algo”, uma coisa meio indeterminada, não homem feito. Brinca com aquele ainda a ser, e que ao fim jamais Será, pois apenas acontece como vivência. Aquele que É, Foi e Será, não pode conhecer o tempo contingencial da vida e do processo. O âmbito simbólico não acessa a inconstância da experiência subjetiva instanciada no corpo. Ela sobra.

Se o Deus de Borges deseja viver como cada uma das suas criações, não será por este motivo? Ademais, Deus não terá sido humano antes de sê-lo, ao desejar o que lhe falta? Pretensão essa, indicativa da distância entre o absoluto e a experiência. Entre o modelo do vivente e o vivo como um acontecimento. É por isso que Deus sopra a seguinte linha: “Vi por Meus olhos o que nunca havia visto”. Porque, afinal, aquele que tudo vê jamais vê com os olhos. Para isso é preciso viver um corpo.

Experiências do acidente, do fugidio, do inconstante: o amor, a compreensão e o louvor de outrem, “o sabor do mel e da maçã,/ a água na garganta da sede,/o peso de um metal na palma,/ a voz humana, o rumor de uns passos sobre a erva,/ o odor da chuva na Galiléia,/ [...] a amargura” (BORGES, 1971, p. 6). Nada disso pode ser representado plenamente e universalmente, porque depende de subjetividades e de cada corpo, seja como memórias de outros sentidos, seja porque atravessados por emoções e sensações não visíveis e não narráveis. Escapam à forma e ao modelo das representações visuais e escritas.

Desprende-se do escrito acima o poema de Borges como um apontamento para a inseparabilidade de mente e corpo na experiência humana. Se a mente humana é inseparável do organismo, então não pode transcender como centelha divina e tocar o projeto último da natureza, nem pode a sua vivência passar completamente para meios simbólicos. Por sua vez, como Deus não tem corpo, não pode conhecer a alma humana. Não há um ponto de encontro entre o modelo idealizado pelo artesão da natureza e o que ocorre como a mente do carpinteiro. Sem modelo referencial transcendente, o pensamento simbólico (ou Ele) só pode se apoiar na experiência vivida. O simbólico é pensamento por convenções, as quais são definidas a partir

de experiências. O estofo das representações é o corpo como acontecimento total, sendo as primeiras, reduções do segundo.

E nesse caso, imagens mentais não se desenvolvem em separado do organismo que as possibilita, de tal modo, as representações dizem respeito a nós mesmos como pessoas mais do que a qualquer mundo natural ou essencial, apartado de nossos corpos em processo. Para dizer dessa experiência temos apenas as palavras, mas essas muitas vezes faltam, senão sempre são barradas pela impotência. Então, saber da natureza externa como uma realidade não humanamente mediada é impossível. E dizer dela não é o mesmo que vivê-la. Se existem experiências contabilizadas como realidade, será porque concordamos intersubjetivamente sobre quais aspectos compõem sua evidência, por meio da linguagem, apesar de suas insuficiências.

Isto ressoa o motivo pelo qual Rosalind Krauss (1996) identifica a ideia de original como um mito moderno. Para a autora, mesmo as pinturas abstratas, que se dizem presença da própria origem da pintura, ainda são cópias, mas não copiam modelos ideais ou suas bases originais, e sim cópias, as quais também são cópias de outras cópias. Tais trabalhos ressoam estruturas fundamentais de organização do anteparo da pintura ao repetir convenções pictóricas anteriores – modelos artificiais, não da natureza prístina, mas de um modo humano de perceber e aperceber a natureza. Sendo a arte moderna “um sistema de reprodução sem original” (KRAUSS, 1996, p. 162, tradução minha). Então, mesmo as pinturas modernas não figurativas são representações e *ready-mades*, pois são produzidas mediante convenções.

Em última instância, na pintura moderna a simbolização não encontra o seu fim em uma referência transcendente, nem em uma realidade material objetiva, mas especificamente na história da arte, e de modo geral, nas imagens e na cultura da representação científica do campo visual, dos tratados de óptica fisiológica (KRAUSS, 1996). Ou seja, no modo como se tabulou, ordenou ou codificou o espetáculo do visível, conforme experimentado por organismos humanos de uma cultura determinada. No modo como se fez símbolos a partir da compressão ou redução generalizante das experiências empíricas. Logo, a base dessas reduções é sublimada e a verdade cede espaço para uma repetição de estruturas simbólicas genéricas disseminadas em uma dada cultura. Com isso, o absoluto é substituído pelo convencional.

A bandeira nacional estadunidense, utilizada por Jasper Johns, assim como o retrato de Marilyn Monroe, manipulado por Andy Warhol, são imagens altamente difundidas em escala global, sendo conhecidos símbolos de promoção cultural dos Estados Unidos. O uso dessas imagens já prontas como matrizes dos trabalhos de arte, indica o entendimento de que a verdade

não se encontra na articulação de significantes com transcendências ou objetivações genéricas, mas ela é simplesmente predicado de um significante altamente difundido.

Portanto, a representação não retornou com a Pop Art, porque a representação na Pop é outra. A representação de Warhol, não tem o mesmo estatuto de representações pré-modernas, pois é uma imagem cujo caráter simbólico é dado por um significado convencional e desobrigado, e não por articulação com um modelo de referência absoluto. Assim ela é quase não simbólica, portanto, simulacro (imagem autônoma de referente real, ligada ao significado arbitrariamente), e não mimese (imagem que se liga à realidade espiritualmente, porque coincide com a forma de um modelo transcendental).

Não se trata de dizer que a imagem, entendida como mimética, não foi realizada por convenções, nem que uma imagem produzida hoje não é capaz de representar. Trata-se de dizer: eleita uma imagem qualquer, não podemos facilmente nos livrar das suas estruturas convencionais sem eliminar a própria imagem. Não à toa, o fim do quadro é um tema moderno, pois existem também os limites do próprio meio, que impedem a eliminação do simbólico e da metáfora na pintura. O fato de um referente ou significado, articulado com um significante qualquer, não se referir à realidade última de maneira inequívoca, não implica na impossibilidade da simbolização, apenas na sua inescapável impermanência e impotência.

Aqui, é preciso indicar claramente que advogo o seguinte: se a dimensão imaginária no âmbito de um paradigma mimético referia-se ao traçado divino da natureza – ou a suposta forma ideal das coisas –, e se a pintura modernista chamada abstrata, foi uma tentativa de eliminação da simbolização mediante a projeção direta da imagem mental humana no mundo concreto, o *ready-made*, no seu turno, indica a impossibilidade do mapeamento da representação em uma forma absoluta, bem como a impossibilidade da eliminação da representação em favor de uma pura presença. O pensamento simbólico que pode coincidir com a verdade transcendente no primeiro caso, e é suprimido no segundo caso, a partir do *ready-made* é tratado como culturalmente construído, cujo referente é o convencional. A convencionalidade do já-pronto e repetido, como um clichê, substituí as ordens transcendentais de referências como modelo geral da realidade.

3.2. Mente *ready-made*

Pensar na imagem a ser pintada e notar os impasses da pintura são operações dependentes de interpretações, as quais estão associadas ao significado de imagens e memórias. Todas estas imagens, se já forem imagens de imagens, de pinturas ou quadros, desejáveis ou não, cujo significado já comparece estabelecido, dificilmente se tornam arte sem que sejam modificadas durante o processo de fazê-las como arte.

Quando Gilles Deleuze (2011) analisa a pintura e o processo de Francis Bacon, ele identifica uma luta contra o clichê. Para Deleuze (2011), antes mesmo de começar a pintar, o artista luta contra o clichê e contra as probabilidades – contra o fazer considerado possível de antemão. Segundo o filósofo, na pintura de Bacon o clichê deriva, em parte, do uso da fotografia como referência. Mas além disso, o clichê está na própria história da arte e das imagens, incluídas as imagens das mídias de massa. De acordo com o autor, o clichê está relacionado com as dimensões ilustrativa e narrativa convencionais, priorizadas nos meios de comunicação de grande difusão. Por isso, a fotografia e o cinema têm lugar de destaque quando o assunto é o clichê.

Não obstante, o conceito clichê se estende para além da fotografia, do cinema ou das artes que envolvem a figuração e a reprodutibilidade técnica. O clichê não respeita os limites entre o figurativo e o abstrato, pois sobrevive através da ação dos imitadores. Sejam eles conscientes disto, ou não:

Cliché, Clichés! Não pode dizer-se que a situação tenha melhorado depois de Cézanne. Não apenas se deu uma multiplicação de todo tipo de imagens, à nossa volta e nas nossas cabeças, mas mesmo as reações contra os clichés geram clichés. Mesmo a pintura abstracta não deixou de produzir clichés [...] Os imitadores fizeram sempre renascer o cliché, mesmo a partir daquilo que dele se libertara. A luta contra os clichés é terrível. (DELEUZE, 2011, p. 115)

No trecho supracitado é destacável a concepção de que os clichês estão também na nossa cabeça. Se “estamos cercados por fotografias que são ilustrações, por jornais que são narrações, por imagens de cinema, por imagens de televisão” (DELEUZE, 2011, p. 152), também nosso flanco mais vulnerável é atacado por um traidor, pois o clichê se esgueira para o nosso lado da trincheira:

Existem clichés psíquicos, tal como existem clichés físicos, percepções já feitas, recordações, fantasmas. Em tudo isso há uma experiência muito importante para o pintor: antes do começo do trabalho, a tela já está ocupada por toda uma categoria de coisas a que podemos chamar de “clichés” [...] (DELEUZE, 2011, p. 152)

Os clichês já estão na nossa mente. A presença dos clichês na mente do pintor garante que uma tela em branco nunca está em branco:

É um erro acreditar que o pintor se encontra perante uma superfície branca. A crença figurativa decorre desse erro: com efeito, se o pintor estivesse diante de uma superfície branca, poderia reproduzir nela um objecto exterior, que funcionaria como modelo. Mas não é assim. O pintor tem muitas coisas na cabeça, à volta dele ou no seu estúdio. Ora acontece que tudo o que tem na cabeça ou à sua volta está já na tela, mais ou menos enquanto virtualidade, mais ou menos como actualização, antes de começar o seu trabalho. Tudo isso está presente na tela, enquanto imagens actuais ou virtuais. De modo que o pintor não trata de preencher uma superfície branca, mas sim de esvaziar, desimpedir ou limpar uma superfície. Sendo assim, o pintor não pinta para reproduzir na tela um objeto que funcionasse como modelo; pinta por cima de imagens que já lá estão para pintar uma tela cujo funcionamento vai dismantelar as relações entre modelo e cópia [...] (DELEUZE, 2011, p. 151)²²

Os clichês são as imagens atuais ou virtuais projetadas juntamente com o olhar do pintor sobre a tela. São modelos ou imagens que já estão na mente, posicionados entre nós e a realidade. Se uma tela em branco nunca está em branco é porque não há como esvaziar o olhar que fita a tela das suas experiências anteriores. A ideia subterrânea aqui é a da impossibilidade de experimentar a realidade diretamente, porque ela se encontra soterrada por clichês.

Esse soterramento está sem dúvida relacionado a saturação do mundo por imagens técnicas reproduzíveis e objetos produzidos em massa, que são coisificações de ideias abstratas, em si já-prontas. Tal como o urinol apropriado por Duchamp para realizar *Fonte*, os clichês são artefatos sem carácter, superficiais, aparentemente desconectados da experiência da realidade – não são nada além de uma casca. A relação entre o clichê e a vida moderna foi descrita por Ernest Fischer:

²² A tradução consultada era para o português de Portugal, por isso as grafias das palavras “objeto” e “atuais” aparecem como “objecto” e “actuais”.

O mundo capitalista industrializado, comercializado, tornou-se um *mundo exterior* de relações e conexões materiais impenetráveis. O homem que vive tal mundo se aliena dele e de si mesmo. [...] Uma realidade pertencente a um passado mais ou menos remoto e há muito transformada em seu próprio fantasma se conserva artificialmente enrijecida em frases feitas, preconceitos e hipocrisias. O produto final de pesquisas mecanizadas, investigações, análises, estatísticas e relatórios é uma grotesca caricatura do real, é a corporificação de um mundo ilusório que é de todos e não é de ninguém. A ilusão se coloca no lugar da contradição. A multiplicidade dos variados ‘pontos de vista’ mal encobre uma pavorosa uniformidade de mentalidades. As respostas precedem as perguntas. Alguns clichês – diversos dos quais foram, há tempos, reflexos da realidade – são habitual e exaustivamente utilizados. Tais clichês acham-se tão próximos da realidade quanto um tubarão do petróleo de uma pintura sagrada. (FISCHER, 1987, p. 223)

Na sequência, o autor cita Karl Kraus:

‘Estou convencido’, escreveu o escritor satírico austríaco Karl Kraus, ‘de que os acontecimentos já não mais acontecem: são clichês que operam espontaneamente’. As coisas se tornaram excessivas para as pessoas, os meios se tornaram excessivos para os fins e os instrumentos excessivos para os produtos deles. (KRAUS apud FISCHER, 1987, p. 224)

O termo clichê tem origem na matriz de impressão que reproduz sempre a mesma coisa. No senso comum, e no meio da imprensa, ainda hoje o clichê refere-se a um jargão, expressão repetida muitas vezes e em muitos contextos, até se tornar excessiva. A expressão perde valor intrínseco e torna-se valorada por repetição. No caso dos autores citados, o conceito de clichê refere-se às repetições e recorrências mentais às quais se está sujeito em um mundo saturado de imagens reproduzíveis, informações e artefatos massificados. Clichês seriam estados mentais automaticamente reproduzidos à maneira de pensamentos, determinações, conceitos, imagens e quadros mentais, se convertendo também em comportamentos, práticas, ações, artefatos. Isto é no próprio mundo da língua e dos utensílios.

A repetição inerente do clichê também está relacionada a um excesso dos meios. Um inchaço da técnica ou uma inflação da mídia em termos do seu valor de verdade, até que ela exceda a experiência e a sobreponha com uma verdade por repetição. É nesse sentido, parece, que Deleuze descreve a fotografia como um meio capaz de tapar o real e mostrar antes de tudo a si mesma e suas convenções. Nas suas exatas palavras:

[...] são elas [as fotografias na condição de clichês] que nós vemos e, em última análise, não vemos mais do que elas. A Fotografia ‘faz’ a pessoa ou a paisagem, no sentido em que se diz que o jornal faz o acontecimento [...] À semelhança dos simulacros de Lucrécio, as fotografias parecem-lhe [à Francis Bacon] atravessar os ares e as eras, vindas de longe, para encherem cada divisão das casas, cada cérebro. (DELEUZE, 2011, p. 157).

Quando a informação e os dados oriundos de contextos anteriores e de fora das práticas atuais, se tornam conceitos e determinações estruturantes destas mesmas práticas atuais, em detrimento de eventos e sensações situadas, são clichês. Portanto, o clichê, que pode incluir o *kitsch*, é baliza das experiências e visões de mundo, na condição de uma reminiscência do banal e do já-pronto. Diante disso, muitos artistas – como o próprio Francis Bacon, mas também como Richard Serra – sentirão necessário, como dirá Deleuze, limpar a “tela”, a fim de buscar um acontecimento distinto desta operação espontânea da repetição de clichês. A tela que se quer limpar é o anteparo mental.

Anteriormente mencionei a transformação das convenções na ordem de referência atual. O *ready-made* substitui Deus no nosso mundo. O clichê, cujo motor é a reproduzibilidade técnica, substitui a originalidade do desenho. Isto nos ensina algo sobre todo o sistema de referência: a sua inescapável convencionalidade. Não importando quais sejam as referências – se Deus, a Ideia, a natureza prístina, a própria Arte, ou o clichê da cultura massificada –, elas não se encontram para além dos signos, mas antes deles, como objetos virtuais mentais que coordenam os horizontes de possibilidade da representação, da linguagem, isto é, do mundo.

Segundo Deleuze (2011), para sair do clichê será preciso primeiro passar por dentro dele desejando sair, mas sem saber como. A saída dependerá da execução da obra, do seu processo e das suas circunstâncias. O produto resultante dessa empreitada, assume-se, terá um estatuto de realidade, contra o estatuto de representação do clichê. Notemos que sair do clichê é sair da ordem de referência estabelecida, portanto das condições prévias necessárias para que haja representação e signo.

Vemos se esboçar aqui o último capítulo da luta moderna contra a representação reiterada como clichê. A história é mais ou menos assim: na modernidade, a representação que antes poderia dar acesso ao mundo como modelo de sua compreensão revela-se clichê, pois transformações profundas nas formas de vida na modernidade desalojam tais representações do seu mundo, impondo entre elas e a práxis social emergente uma distância denunciante do seu

convencionalismo²³. A abstração foi uma via nova, àquela época, para elaborar um outro acesso à realidade ou ao acontecimento, que não pela via da representação, mas de uma apresentação da concretude dos meios.

Deleuze (2011) pensa algo similar a partir da obra de Francis Bacon. No entanto, entende que a busca deste pintor é ainda pela representação. Porém, quando o filósofo investiga a coisa demonstrada à filosofia pela prática da pintura, encontra uma lógica da sensação e não uma lógica da representação²⁴. Ou seja, uma lógica do que escapa à linguagem e às representações estabelecidas e reiteradas como clichês ilustrativos e narrativos. Essa lógica seria a produtora do *fato pictórico* e a presença desse fato daria à figura uma condição especial distinta daquela do clichê (DELEUZE, 2011). Existiriam, portanto, duas ordens figurativas, a primeira, já-pronta, sendo a ordem dos clichês, a outra é ordem do *fato pictórico*, e depende das circunstâncias do processo artístico para se erigir. A primeira é da ordem da ilustração figurativa, a segunda, recebe a alcunha de *Figura* (DELEUZE, 2011).

O chamado *fato pictórico*, que faz uma imagem figurativa tornar-se *Figura*, seria um acontecimento não mediado pelos clichês óticos da fotografia e óticos-táteis da pintura (o modelado claro-escuro) (DELEUZE, 2011). Na minha interpretação, o *fato é pictórico* porque é o modo de produzir através da pintura um fato próprio deste meio. Este lhe é próprio não tanto porque informa sobre a essência da pintura como uma coisa ensimesmada, mas porque é um descolamento dos significados e narrativas estabelecidos da imagem, através da pintura. Estando esta desgarrada dos seus clichês, a imagem deixará de referir-se a outro fora dela, referindo-se quando muito a si mesma.

Mas isso não é o mesmo que acontece com uma fotografia, a qual mostra antes a si mesma, tamponando a realidade? Na verdade, não, porque segundo o filósofo, esse *fato*, antes de uma essência da própria pintura, é uma captura de afetos, definidos como sensações e instintos (DELEUZE, 2011). A pintura seria então um dispositivo de captura, uma armadilha de sensações, e não um signo. Assim, a pintura de Bacon captura experiências corporais, ou ainda, ela captura pictoricamente afetos do seu público. Isto é diferente de representá-los, pois, “o que está pintado dentro do quadro é o corpo, não na medida que o corpo é representado como

²³ Trata-se da relativa autonomia da arte em relação a outras atividades sociais (BÜRGUER, 2012) e a constituição de um campo independente de atuação artística, cuja estrutura autorreguladora ressoa na constituição da estética pura (BOURDIEU, 1989).

²⁴ Deleuze encontra antes da lógica da sensação, uma lógica do diagrama, que consiste em uma operação ocasional da mão, a qual opera sobre a representação figurativa por marcas aleatórias e não coordenadas pelo olho. Desse modo, o diagrama deforma a figuração, domínio do olho, fazendo-a passar por uma catástrofe ou caos, para que dali saia algo capaz de capturar sensações: o *fato pictórico* (DELEUZE, 2008, 2011).

objeto, mas na medida que é vivido como experienciando uma determinada sensação” (DELEUZE, 2011, p. 80)

Dirá Deleuze (2011) ser a pintura uma exibição das forças que provocam as sensações. Essas forças, penso, só podem ser produtos secundários da sensibilização do público, projetadas na pintura, como se pertencessem a ela. A pintura captura afetos do seu observador, que atribui a ela a estes afetos ou então o poder de afetar. Ao identificar dedutivamente as forças provocadoras do afeto, o espectador pode imaginar a figura pintada sofrendo a ação delas. Mas ambos, pintura e público, sentem o mesmo. Todo esse teatro de forças, não representativo e invisível, comparece a partir da figuração. No entanto, não se trata de uma representação fotográfica fiel. Esta última é censurada não pela sua fidelidade, mas por não ser uma representação fiel o suficiente (DELEUZE, 2011, p. 167). Em vez disso, a *Figura*, conforme definição deste autor, um *fato pictórico*, ao causar sensações, capturar afetos, e aludir a forças, pode ser mais fidedigna que a fotografia.

De acordo com o autor, a antinomia entre representação e *fato pictórico* se resolve como figuração improvável, sendo resultado da captura de afetos pela figura, mas que não são representados visualmente. Isto permite aferir que Deleuze compreende as sensações para além ou aquém de códigos simbólicos – ou ainda, localiza as primeiras na origem destes últimos. O papel do artista seria ultrapassar o clichê, e com ele a simbolização pré-estabelecida, os sentidos já dados, na direção das sensações livres de narrativas e referências, que por isso parecem acontecer no contato entre quadro e espectador, e não em outro lugar.

Não por acaso alguns dos exemplos sobre os quais Deleuze (2011) se detém são as pinturas de Bacon com figuras gritando ou vomitando. Em primeiro lugar, o vômito e o grito são resultados de “forças” agindo sobre, ou no organismo. São restos ou excessos de um processo de afecção psíquica, ou física. Afinal, os sistemas digestório e respiratório são também um modo de contato com o ambiente, que faz passar a realidade externa por dentro do corpo. Assim, para Deleuze (2011), pintar o grito ou o vômito será uma tentativa de pintar a sua cadeia causal: as forças não visíveis, agentes da causação de vômito ou grito. Essas forças não são representadas, mas emergem na figuração dos seus efeitos sobre o corpo da figura. As sensações também não são representadas, mas aludidas pela Figura, que não é signo, pois não está em relação a significados ou referentes externos, mas é um percepto composto pelo artista, que parece sofrer a ação de forças invisíveis.

Em segundo lugar, as pinturas de grito ou vômito mostram eventos orais, mas onde a palavra é impedida. No vômito e no grito a simbolização eloquente e a possível repetição de clichês falham, porque o corpo e a materialidade ocupam suas condições de possibilidade,

impondo-se como acontecimentos que advêm ao sujeito. Trata-se de uma concepção do corpo e das suas maneiras de ocorrer, tais como sensações, instintos, intuições, como instâncias além ou aquém da simbolização, da representação, do signo. O corpo e a sua vivência aparecem em Deleuze como esse caminho paralelo ao clichê.

A meu ver, o que ocorre no nível da psique do público, é a ocorrência primeira de sensações. Depois disso, quando estas sensações são atribuídas à figuração pintada fazem dela uma *Figura*. Logo, a *Figura* é um conjunto de sensação e pintura, ou uma imagem imantada por sensações. Deste composto são deduzidas as forças que parecem causar na *Figura* as sensações. Nesse processo, a experiência é de indistinção entre imagem e seu observador, já que as sensações e deduções das forças são instâncias mentais do segundo.

Semelhante compreensão do corpo como uma dimensão contra representativa, além de uma similar elaboração do conceito de clichê, e uma articulação deste com a fotografia, são temas também presentes nos textos sobre arte de D.H. Lawrence (1885-1930). Assim como Deleuze, Lawrence defende que a vivência do corpo, através dos afetos, é de suma importância para as artes visuais (DELEUZE, 2011). No que diz respeito a definição do conceito de clichê, Lawrence foi uma fonte crucial para Deleuze, precedida em importância apenas pelo próprio Francis Bacon.

Lawrence é antes escritor, mas inicia-se na pintura no período entre guerras, quando também se dedica a escrever sobre arte. Entre os anos de 1928 e 1929, produz o texto intitulado *Introdução àquelas pinturas* (às pinturas de sua autoria), sustentando conceitualmente a sua incursão nas artes visuais (LAWRENCE, 2004). É deste texto que Deleuze retira um trecho sobre Cézanne e o clichê, o qual está, em parte, incluso na citação abaixo, extraída da fonte original:

Mulheres, não lhe foi [a Cézanne] permitido conhecer por intuição; O seu eu mental, seu ego, aquele ser maléfico sem sangue nas veias, o proibiu. Homens, outros homens, também não lhe foi permitido conhecer – apenas uns poucos, pouquíssimos aspectos deles. A terra, igualmente, não lhe foi permitido conhecer: suas paisagens são em maioria, atos de rebelião contra o conceito mental de paisagem. *Depois de uma luta escarniçada por quarenta anos ele pôde conhecer uma maçã, integralmente; e, ainda que não integralmente, um jarro ou dois. Isso foi tudo que conseguiu. Parece pouco, e ele morreu amargurado. Mas é o primeiro passo que conta, e a maçã de Cézanne é*

uma grande coisa, maior que a ideia de Platão. [grifo meu] (LAWRENCE, 1972, p. 569, tradução minha)

As linhas citadas por Deleuze (2011) são aquelas em *itálico*. Na porção deixada de fora pelo filósofo, Lawrence define o eu mental, o ego como um ser maléfico e sem sangue. Uma instância sem corpo que proíbe o conhecimento. A proposta de Deleuze (2008) é pensar a partir da pintura, e se a pintura pode contribuir para a filosofia²⁵. O filósofo certamente escolhe desviar da questão delineada acima, acerca da mente e da sua relação de controle e impedimento da ciência da realidade.

A presente pesquisa, entretanto, aventa a possibilidade de pensar tal questão a partir da arte e através dos meios da própria arte. Portanto, o caráter desta narrativa sugere tomar o caminho evitado por Deleuze. A concepção da mente sem corpo, como descrita por Lawrence, não poderá ser evitada. É preciso fazer isso para mostrar uma articulação, conforme descrita por Lawrence (1972), entre conceitos do interesse desta pesquisa.

Mencionei acima que Lawrence entende o corpo como uma dimensão contra representativa, e que ele associa o clichê à fotografia, ou mais precisamente às figuras fotográficas. Mas Lawrence também amplia a questão: primeiro, descrevendo os clichês como *ready-mades* mentais; segundo, entendendo os clichês como produtos de um estado mental específico que é em si um *ready-made*; terceiro, adotando a fotografia como modelo dos clichês mentais; quarto, relacionando o modelo platônico de conhecimento ao estado mental que é em si um *ready-made*; quinto, definindo o corpo como porta de acesso a um conhecimento que independe dos clichês; e finalmente, sexto, postulando a imaginação como um estado mental-corporal livre dos clichês.

Se esta pesquisa intenciona posicionar o *ready-made* como uma ordem de referência, é útil reconduzir alguns das definições e inferências utilizadas por Lawrence na abordagem da arte. Não só porque refletem a reificação das operações mentais a partir dos meios técnicos de produção de imagens e produtos massificados, mas porque oferecem esquemas estruturais para

²⁵ “Não tenho certeza - veremos isso mais tarde - de que a filosofia tenha contribuído em alguma coisa para a pintura. Não sei. [...] gostaria mais de fazer a pergunta inversa: a possibilidade de a pintura ter algo a contribuir para a filosofia [...] O que a filosofia pode esperar de coisas como a pintura, como a música?”. Tradução livre do trecho: *No estoy seguro – veremos eso después – de que l filosofía haya aportado algo as la pintura. No lo sé. [...] Me gustaria más plantear la pregunta inversa: la posibilidad de que la pintura tenga algo para aportar a lá filosofía[...] Que és que la filosofía puede esperar de cosa como la pintura, como la música?* (DELEUZE, 2008, p. 21)

práticas que investem contra o clichê e apostam contra o *ready-made* e contra a coisificação das subjetividades mediante modelos pré-estabelecidos.

Sobre o entendimento do clichê como *ready-made* mental, podemos definir, segundo Lawrence (1972), um conceito de clichê com contornos semelhantes àqueles desenhados por Deleuze (2011). O clichê surge da repetição e da cópia, assim como está presente na mente do pintor – e de todos – antes das experiências. Tratando o clichê nesse nível, anterior a sua materialização, o clichê pode ser caracterizado como uma imagem mental desconectada dos afetos.

De acordo com Lawrence (1972), a luta escarniçada de Cézanne por quarenta anos foi contra o clichê, e teve início na tentativa do artista de aproximar o seu trabalho da pintura dos grandes mestres barrocos. Essa tentativa marcou também, de acordo com o autor, o seu primeiro fracasso, pois “por mais emocionantes que fossem para ele os mestres barrocos”, Cézanne “percebeu que, assim que os reproduziu, só produziu clichês” (LAWRENCE, 1972, p. 576, tradução minha). Se isso ocorreu, não foi apenas porque Cézanne reproduziu as pinturas dos antigos mestres. Não é simplesmente uma questão de cópia e original. A questão reside no fato de que a pura repetição ou cópia dos grandes mestres não reproduz necessariamente as sensações que as pinturas destes mestres suscitaram no seu público contemporâneo.

A lógica seria a seguinte: à época de Cézanne a imagética barroca já se tornara cansada. Sua repetição a transformara em clichê. Muito embora fosse possível para a sensibilidade de Cézanne se emocionar com aquelas antigas pinturas, para o olhar geral dos seus contemporâneos a possibilidade de sensibilização havia se desconectado do modo de representação das pinturas no estilo barroco. No mundo de Cézanne o modo de representação dos mestres barrocos se tornara um clichê dos mestres daquele período. As pinturas foram invadidas e tamponadas pela interpretação dos seus aspectos como uma referência ao estilo dos próprios mestres barrocos. Essa invasão de signos-prontos se cristalizara, abafando a possibilidade de vivência das sensações junto à obra. Não haveria meio de Cézanne produzir a emoção ou capturar qualquer sensação do seu público senão escapando da classificação da sua pintura como signo do Estilo Barroco. Teria de buscar outra maneira de pintar, capaz de sensibilizar o seu espectador contemporâneo para o momento de percepção da própria pintura.

Na hipótese de que Cézanne não estivesse a executar uma cópia literal de uma pintura específica de um mestre barroco, mas a copiar aspectos de várias delas, em uma composição original, ainda assim, de acordo com Lawrence (1972), estaria preso ao clichê. Semelhante processo resultaria em uma composição de um conjunto de clichês do Barroco, pois “uma novidade é apenas um novo agrupamento de clichês, um novo arranjo de memórias habituais.

[...] Ela não força você a ver algo novo. É apenas um novo composto de clichês.”²⁶ (LAWRENCE, 1972, p. 576, tradução minha)

Se “um clichê é apenas uma memória gasta que não tem mais raiz emocional ou intuitiva e se tornou um hábito” (LAWRENCE, 1972, p. 576, tradução minha), então copiar pinturas com as quais já nos habituamos não passa de arranjar memórias habituais em uma nova ordem. Essa nova ordem, contudo, mantém os significados já estabelecidos originalmente. Além disso, o princípio de ordenação pode ser ele mesmo convencional. Mas escapar ao clichê exige escapar às memórias tornadas habituais. Isto é, escapar às memórias já determinadas à maneira de convenções, por conceitos e significados, ou predicados perceptivos regulares.

Os clichês são originados de memórias de acontecimentos estabilizadas e fixadas à mente. Os afetos – sensações e instintos – podem se tornar clichês. O corpo e as emoções não são inalcançáveis ao clichê, pois a origem dos clichês é a experiência empírica. Qualquer memória, envolvendo quaisquer sentidos e sensações – o autor cita o tato e memórias emocionais – pode se tornar um clichê. Basta que seja fixada e depois repetida um número suficiente de vezes, na condição de chave interpretativa e ou determinação automática e estabilizadora diante de uma experiência atual.

A reminiscência das experiências vividas pode ser considerada inevitável dada qualquer experiência atual, mas nem todas as experiências são automaticamente reduzidas ao clichê. Por exemplo, as obras de arte Pop não se reduzem aos clichês dos quais partem. Em muitos casos, como no de Warhol, há ruídos e suficientes distinções impedindo que os clichês tamponem as serigrafias sem deixar rebarbas. Os trabalhos carregam em suas franjas a possibilidade de experiências não habituais. São mais do que a simples repetição de algo pré-fixado, nem são apenas signos que se referem a outros signos. Eles têm sim alguma presença. O problema do clichê ocorre quando as reminiscências se tornam repetíveis, ao emergirem entre nós e a experiência sensível, mediante gatilhos que condicionam a mente à reações e respostas automáticas, conduzidas pela racionalização prévia de certas reminiscências, a partir de certos aspectos delas, para formar modelos prontos de contabilização da experiência.

Assim, o clichê é produzido quando memórias, inclusive de sensações, são catalogadas em um repertório de respostas automáticas, previsíveis e prováveis. São também passíveis de

²⁶ “Thrilling as the baroque masters were to him in themselves, he realized that soon as he reproduced them he produced nothing but cliché. The mind is full of all sort of memory, visual, tactile, emotional memory, memories, groups of memories, systems of memories. a cliché is just a Worn-out memory that has no more emotional or intuitional root, and has become a habit. Whereas a novelty is just a new grouping of clichés, a new arrangement of accustomed memories. [...] It forces you to see nothing new. It is only a novel compound of clichés”.

tradução em enunciados ou imagens, utilizados como fatores determinantes da experiência presente, a partir da referência ao significado cristalizado de experiência similar anterior. Os clichês, como dimensão inextrincável do nosso perceber habitual, transformam o percepto *puro* em um *modo de ver* no momento em que se vê. Impõem uma modulação e elaboração da vivência a partir de experiências previamente configuradas pela mente, cujas características tornam-se códigos fixos para predeterminação das experiências porvir.

Ao fim e ao cabo, se há apenas repetição do olhar costumeiro, há tão somente clichês. A mente habituada a determinar as coisas só pode produzir o clichê. Mesmo à contragosto das intenções individuais, o mecanismo de produção de clichê funciona incansavelmente, substituindo as sensações e sua potência de indeterminação, assim como a percepção das inconstâncias da visão, pela referência e pelos significados já estabelecidos. Então:

A história inicial de Cézanne como um pintor é a história da sua luta contra seu próprio clichê. Sua consciência queria uma nova realização. E a sua mente já-pronta [*ready-made*] ofereceu-lhe em todas as oportunidades uma expressão já-pronta [*ready-made*]. (LAWRENCE, 1972, p. 576, tradução minha)

Uma expressão *ready-made*. Está aí um enunciado que não se lê todo dia. Nesse enunciado o conceito *ready-made* comparece para determinar objetos mentais convencionalizados e não objetos físicos. Creio poder afirmar, com relativa segurança, que na perspectiva de Lawrence (1972), qualquer coisa fixada em termos de um objeto mental, autônomo e isolado do seu contexto, a maneira de uma forma, imagem, conceito e assim por diante, será um *ready-made* mental. Inclusive o gesto expressivo. Inclusive o ego, a ideia mesma de *eu*. Tais *ready-mades* mentais, quando repetidos e compartilhados mediante produções materiais, se tornam clichês compartilhados por meio de substratos físicos. Mas podem ser clichês também no nível de estados mentais, sendo compartilhados por pensamentos, comportamentos e ações. São com estes últimos que se fazem pinturas e esculturas. É deles, desconfio, que se ocupa Gerhard Richter: um pintor empenhado em estranhar *ready-mades* fotográficos e mentais.

Partindo dessa definição de clichê podemos introduzir o segundo tópico levantado, e buscar saber de que estado mental os clichês são produtos. Se os clichês mentais, conforme Fischer (1987), são como reificações do modo de produção industrial, para Lawrence (1972) eles estão ancorados em um estado mental específico, que é muito distante e anterior à industrialização e à modernidade. Os clichês surgem de um estado mental específico ao qual

Lawrence deu muitos nomes distintos: *consciência dos conceitos mentais*, *modo visual-mental de consciência*, *ser maléfico sem sangue nas veias*, *eu mental*, *ego*. Podemos chamar este estado de consciência simplesmente de *mente ready-made* e usar os seus outros nomes como pistas para descortinar as suas características fundamentais.

A *mente ready-made* nos oferece determinações. Ela é o local das memórias habituais, o lugar onde habitam os clichês. Corresponde ao nosso modo mais costumeiro de pensar. É o estado mental que chamamos simplesmente e comumente de racionalidade. É a *consciência dos conceitos mentais*, como, por exemplo, o conceito de paisagem. Este estado mental determina o que é, qual o significado, quais os aspectos e atributos definidores, dada uma experiência qualquer. Por isso, o seu modo privilegiado de ocorrência é à maneira de um processo de simbolização. Na sua base, ele diz respeito a sensação subjetiva que temos de separação entre nossa mente e a realidade externa, que nos permite pensar a partir dela.

Mas nós pensamos a partir de experiências de perceptos que já não constituem de saída a realidade. Associamos a tais experiências conceitos que se originam da observação de regularidades percebidas na experiência. Assim, fazemos das experiências imagens ou objetos mentais, e delas significantes e conceitos, que se tornam signos quando ajuntados. Para tanto, consideramos um punhado de aspectos percebidos e ignoramos outro punhado. Esse estado de consciência comprime as experiências em um repertório planificado de chaves interpretativas passíveis de uso dali em diante, na compreensão da experiência. Essas chaves interpretativas podem ser imagens, mas são tratadas como signos, e quando repetidas excessivamente tornam-se simulacros que podem substituir a experiência, ou falseá-la, entregando como referência a própria presença fantasma do clichê.

A partir daqui, é possível pensar na articulação entre os clichês, a *mente ready-made* e a fotografia. Se a *mente ready-made* é um *modo visual-mental de consciência*, é porque ela é um estado-mental composto de imagens, ou simulacros, que são reiterados no mundo, determinando a experiência mediante quadros, ou melhor dizendo, a partir de recortes ou objetivações. A fotografia é o modelo escolhido por Lawrence (1972) para explicar esta articulação. Trata-se de um estado mental que produz identidades absolutas e isoladas, a partir da experiência em fluxo. Assim, Lawrence (1972) não só associa a fotografia ao clichê, mas também ao próprio estado mental que produz clichês. É como se o clichê fosse ele mesmo o nosso estado mental consciente.

Nesse ponto, o escritor vai propor uma articulação entre *fotografia*, *clichê*, *mente ready-made* e a *teoria platônica do conhecimento* (LAWRENCE, 1972). Portanto, iremos adentrar neste momento no quarto tópico de nosso interesse, que trata da relação entre o modelo

platônico de conhecimento e a *mente ready-made*. Dado o imbricamento destas instâncias na argumentação de Lawrence, será impossível separá-las. Apesar disso, a descrição das relações observadas entre tais instâncias devem ser o suficiente para esclarecer os seus respectivos significados e funcionamentos.

Tal articulação entre *fotografia*, *clichê*, *mente ready-made* e a *teoria platônica do conhecimento* está posta no texto *Arte e Moralidade*. Nele essas instâncias são reunidas pelo autor através da expressão *Olho que Tudo-Vê* (LAWRENCE, 1972). Este conceito guarda-chuva descreve e determina uma função mental estruturante da idealização e objetivação das vivências, a qual opera por redução da experiência à modelos baseados no insulamento de porções dela em unidades mentais e na predicação das suas identidades. Para o escritor esse modo de consciência, a *mente ready-made*, é formado inicialmente pelo nosso hábito de visualizar as coisas (mentalmente) (LAWRENCE 1972). Este hábito é metaforicamente análogo à *operação fotográfica*, enquanto os seus produtos, os clichês, são análogos à *imagem fotográfica*. Em tom ácido, afirma:

Nós, no entanto, aprendemos a nos ver como somos, como o sol nos vê. A Kodak dá testemunho. Vemos como o Olho Que Tudo-Vê vê, com a visão universal. E nós *somos* o que se vê: cada homem para si uma identidade, um absoluto isolado, correspondendo a um universo de absolutos isolados. Uma foto! Um instantâneo Kodak, em um filme universal de instantâneos. [...] Comportamo-nos como se tivéssemos chegado à realidade última, e visto a Idéia Platônica com nossos próprios olhos, em toda a sua perfeição fotograficamente desenvolvida, jazendo como realidade base do universo. Nosso próprio ego!²⁷ (LAWRENCE, 1972, p. 523, tradução minha)

Ao correr os olhos pelas primeiras linhas do texto supracitado, antes mesmo da referência ser trazida à tona, já é possível relacionar o trecho à alegoria da caverna, de Platão. Nesta alegoria, um sujeito emerge de um mundo feito de sombras projetadas, para encontrar, no lado de fora da caverna, a verdade na claridade sem sombras da luz solar do meio-dia

²⁷ We, however, have learned to see ourselves for what we are, as the sun sees us. The Kodak bears witness. We see as the All-Seeing Eye sees, with the universal vision. And we *are* what in seen: each man to himself an identity, an isolate absolute, corresponding with a universe of isolated absolutes. A picture! A Kodak snap, in a universal film of snaps. [...] We behave as if we had got to the bottom of the sack, and seen the Platonic Idea with our own eyes, in all its photographically developed perfection, lying in the bottom of the sack of the universe. Our own ego!

(PLATÃO *apud* PIETTRE, 1989). Então, ao fitar o próprio Sol, descobre a causa da realidade última, origem do conhecimento (PLATÃO *apud* PIETTRE, 1989).

Segundo Bernard Piетtre (1989), a caverna na alegoria de Platão representa o mundo dos sentidos e do corpo, o devir accidental do mundo sensível. Os prisioneiros na caverna são como nós quando “prisioneiros de nosso corpo e de nossos sentidos” (PLATÃO, *apud* PIETRE 1989, p. 46). Segundo o autor, para Platão, “Conhecer é lembrar-se da ciência que está em nós, e redescobri-la” (PIETTRE, 1989, p. 53). Já que o Bem causa todas as coisas, o trabalho do ser humano seria simplesmente rememorar o Bem, Ser imutável que em nós já está, mas cuja reminiscência é abafada pelo corpo e seus afetos. Para tanto, seria necessário suprimir a vida voltada para o devir corporal, pois:

se se submetesse, desde a infância, a natureza dessa alma a uma poda dos prazeres dos sentidos (excrecências como o comer e o beber, prazeres, delícias que a ela aderem e direcionam para baixo a visão da alma), se tivesse sido libertada desse peso, voltando-se para realidades verdadeiras, poderia vê-las com a mesma agudeza com que vê as coisas para as quais ainda se acha voltada. (PLATÃO *apud* PIETTRE, 1989, p. 53).

A seu turno, Lawrence (1972) entende haver uma equivalência entre a imagem fotográfica e a realidade verdadeira, isto é, entre as imagens de um álbum fotográfico e o conjunto de modelos ideais causados pelo Bem – o Ser imutável representado na alegoria da caverna pelo Sol (PLATÃO *apud* PIETTRE, 1989). De acordo com o escritor inglês, através da fotografia nós somos colocados no lugar do Sol. Vemos com os olhos do Bem, o Ser imutável da realidade. Assim, a objetiva fotográfica produz não apenas imagens, mas objetivações. Este dispositivo monocular de gravar a luz nos dá acesso à realidade última e universal. Empregando o seu olho técnico vemos finalmente a identidade das coisas, livre das perturbações do corpo. A lente da câmera encerra uma máquina de compartimentação, compactação e redução da experiência.

A descrição de Lawrence (1972) ressoa uma operação de ordenação científico-positivista da realidade através da técnica. Assim, o Espírito do homem toma o lugar de Deus e alcança o Ser, através da racionalidade e tecnologia modernas, mediante as quais atinge-se uma clareza igualável àquela na Ideia do Criador ou da Natureza, ambos representados pelo astro solar. Este é o modo como Lawrence (1972) vê o seu mundo se comportar em relação à fotografia. O mundo de hoje vê a informática, no que tange a internet e a inteligência artificial, de maneira similar: como uma instância imaterial e neutra de acesso e produção de

conhecimento. À época de Lawrence a imagem fotográfica consistia em um retrato absoluto do real. Neutra, a tecnologia era reconhecidamente a fonte mais confiável de contabilização da realidade, excedendo em muito a imprecisão da visão humana. Esta última, atravessada ainda por paixões subjetivas, perturbada pelo corpo, jamais poderia ser tão confiável quanto o olho da fotográfica. O dispositivo fotográfico, por sua vez, era compreendido como instrumento científico de demonstração da realidade (KRAUSS, 2002). Ascético, puro, sem cheiro ou excrecências. Uma visão sem corpo, de um só olho, que assim como o Sol, vê tudo à distância.

Com efeito, a máquina fotográfica exige literalmente a equalização da distância focal para mostrar o modelo “perfeitamente”. Ao determinar um olho observador o dispositivo fotográfico determina um objeto observado, separado do primeiro. A visão humana, um sentido da distância, pode ser modelo dessa estrutura. Na experiência do ver, geralmente nos afastamos de algo para determiná-lo através da observação, para tomá-lo por inteiro. E quando vemos algo à grande distância, nós o transformamos em imagem ou silhueta abstrata, para aproximá-lo e manipulá-lo com o raciocínio, como um objeto mental do qual temos a posse consciente. A máquina fotográfica pode funcionar como uma extensão desse modelo de visão, aprofundando-o ao abstrair a visão da experiência do corpo. Vemos a razão por que Lawrence associa a imagem fotográfica à Ideia de Platão.

Ao fim e ao cabo, Lawrence ironiza toda a crença no mecanismo fotográfico como dispositivo de acesso a realidade verdadeira, sem passar pelo corpo e seus afetos. O Sol de Platão é o Ser Imutável, causa da realidade última, ao qual podemos ter acesso como uma reminiscência, se nos libertarmos dos devires corporais. Mas de acordo com Lawrence, quando cremos na fotografia como instrumento de acesso ao real, colocamos na posição do Sol, do Bem, Ser imutável, nada de transcendente, mas o nosso próprio *eu mental*. A base do universo assim definido coincide com o próprio *ego* daquele que supõe defini-lo e apropria-se dele através de inventos técnicos. No fundo dessa concepção não está o Universal, mas o indivíduo particular e seu espaço privado.

O ego, *esse ser maléfico sem sangue nas veias*, é o autorretrato psicológico de um sujeito consciente e consciencioso. Uma redução autoimposta do seu corpo sensorio experimentado, até o ponto de fixação de uma forma determinada. O *eu*, é esta autoimagem mental formada em bases fundamentais durante a infância do ser humano (LACAN, 1985). Este *eu ideal* ou *eu mental*, surge da experiência, é construído ou elaborado, então jamais pode ser transcendente, pois não está desde sempre. É bastante lógico nesse sentido a sua inter-relação com a visão e com o sol, mas essa relação pode ser também empírica, pois nós estamos conscientes durante o dia e a vigília. Assim, o *eu* não pode prescindir do corpo, pois não pode prescindir da

experiência. A noção de *eu* como uma instância não corporal, é produto de uma redução da experiência, ou do seu recorte, de acordo com um modelo visual dela. Posto isto, vemos que a fotografia não é apenas um modelo para se pensar o clichê, mas também um modelo do estado mental que produz os clichês. O *eu*, é ele mesmo um clichê, quiçá o primeiro. Constituir um *eu* implica a concepção reflexa tanto dos objetos que o ocupam, quanto do ambiente e de outras mentes que não ele próprio.

Vejam só, não faz Lawrence (1972) outra coisa senão substituir a ordem transcendente de referência pelo convencional? Ele substitui o Ser imutável pela imagem cristalizada de um *eu*. Assim, o Ser imutável, absoluto, Universal, origem do conhecimento é substituído por uma identidade predicativa auto forjada, marcada pela autolimitação. No entanto, ambas as ordens de referência são afixadas através da exclusão do corpo: ambas mediante o suplantar das paixões e a supressão dos afetos. Ambas, além disso, não admitindo que o devir corporal seja a causa da mente²⁸ tampouco a origem do conhecimento.

Em resumo, o estado mental consciente, conforme Lawrence (1972), consiste na operação de produzir determinação, começando pela autodeterminação do *eu*. Essas determinações tornam-se identidades do sujeito e seus objetos e são repetidas e reiteradas como clichês. Se o eu mental é um clichê, então o estado mental consciente que produz esta determinação e reitera sua forma já pronta é uma *mente ready-made*. As fotos são modelos de ambos, clichês e *mente ready-made*, tanto porque são imagens que determinam a aparência da realidade, quanto porque são produzidas através de operações de redução a partir de vivências corporais. Essa metáfora nos ajuda a compreender o clichê como um objeto mental resolvido, sobretudo, pela fixação de percepções visuais regulares e regularizadas, que serve como definição tanto dos objetos mentais, quanto da mente como um espaço insulado e separado do corpo. Uma vez determinados, os objetos mentais podem ser reproduzidos repetidas vezes, em equivalência à reprodutibilidade das fotografias, reduzindo também a experiência, sempre de acordo com as coordenadas já estabelecidas por tais objetos.

²⁸ Segundo Bernard Piettre, a caverna na alegoria de Platão representa o mundo dos sentidos e do corpo, o devir accidental do mundo sensível. os prisioneiros na caverna são como nós quando “prisioneiros de nosso corpo e de nossos sentidos” (PLATÃO, 1989, p. 46). Segundo o autor, para Platão, “Conhecer é lembrar-se da ciência que está em nós, e redescobri-la” (PLATÃO, 1989, p. 53). Já que o Bem causa todas as coisas, nosso trabalho seria simplesmente rememorar o Bem, Ser imutável que em nós reside. Para tanto, seria necessário suprimir a vida voltada para o devir corporal, pois “se se submetesse, desde a infância, a natureza dessa alma a uma poda dos prazeres dos sentidos (excrecências como o comer e o beber, prazeres, delícias que a ela aderem e direcionam para baixo a visão da alma), se tivesse sido libertada desse peso, voltando-se para realidades verdadeiras, poderia vê-las com a mesma agudeza com que vê as coisas para as quais ainda se acha voltada”. (PLATÃO, 1989, p. 53).

Dada uma imagem muito bem determinada, conjurada na mente, ela poderá ser, de acordo com Zucarro (2004), um desenho equivalente ao modelo original da natureza (ressoando o Ser Imutável de Platão). Enquanto, segundo Lawrence, essa mesma imagem é uma determinação produzida por redução e recorte de uma experiência corporal, sendo transformada em estereótipo convencional quando socializada, inserida no mundo. Se para o primeiro essa determinação mental deveria ser perseguida como um ideal da origem da realidade natural, para o segundo a única esperança de originalidade é através das sensações corporais e da desarticulação dessa imagem, um clichê mental, assim como do próprio estado mental compreendido como *mente ready-made*, pois este último é ele mesmo *operação das determinações*.

Com isso chego no quinto ponto levantado. Escrevo as próximas linhas a respeito *do corpo como porta de acesso a um conhecimento que independe dos clichês*. Começo reiterando que a *mente ready-made* é em si mesma a produção de determinações que orientam as vivências atuais, constituindo um estado mental de recalque dos afetos – instintos e sensações. Ela não é nada além de uma afixação das experiências como objetos, e de cristalização dos seus significados. Conforme Lawrence (1972), tal a ênfase no fixo equivale a uma desvalorização do *corpo substancial* e dos afetos. O autor (1972) entende a *mente ready-made* como o estado mental dominante no nosso cotidiano, e contrapõe a este estado um *estar ciente* intuitivo, propriamente corporal. Segundo o escritor, fazer arte exige este *estar ciente* corporal. De acordo com Lawrence, o desejo último de Cézanne seria:

[...] tocar o mundo da substância uma vez mais com o toque intuitivo, e tornar-se ciente dele com o *estar ciente* [awareness] intuitivo, e expressar isso em termos intuitivos. Ou seja, ele desejava desalojar [displace] nosso atual modo visual-mental de consciência [consciousness], a consciência dos conceitos mentais, e substituí-lo por um modo de consciência predominantemente intuitivo, o *estar ciente* [awareness] do toque. (LAWRENCE, 1972, p. 578, tradução minha)

Ao referir-se à *consciência dos conceitos mentais*, ou seja, à *mente ready-made*, o autor usa a palavra *consciousness*, que traduzi como *consciência*. Mas há outro tipo de consciência, para o qual Lawrence usa o termo *awareness*, traduzido como *estar ciente*. O tato é a metáfora máxima do *estar-ciente*, porque elimina a distinção entre sujeito e objeto. Na experiência do sentido da pele é impossível separar a sensação corporal da compreensão. *Estamos cientes* quando somos tocados por uma bebida quente sorvida em nossa garganta. A temperatura de uma fogueira nos torna *cientes* quando atinge nossa pele. A atmosfera nos ocorre como uma

enxurrada de ar se o vento corta o nosso rosto, a água nos acolhe quando mergulhamos e nos apalpa quando nadamos, e com isso estaremos cientes de ambos. O ar toca nossas narinas quando respiramos e nos torna cientes da sua temperatura. Desse modo, as sensações são fontes de conhecimento para Lawrence (1972), e conhecem *na* e *a* experiência. Tocar se confunde com ser tocado, então o eu embaralha-se com o ambiente. *Estamos cientes* exatamente no *contato*. O ponto de *contato* não é de determinação, mas de indeterminação entre o ser *ciente* e a *sensação*. *Estar ciente* envolve uma diluição do sujeito na *sensação*, abolindo o dentro e o fora, o *eu* e os objetos.

Conforme Lawrence, é possível acessar o mundo substancial a partir dos afetos, próprios ao *corpo substancial*. Basta lutar contra a *mente ready-made* e os *clichês*. O prêmio seria o acesso direto à realidade substancial, através dos instintos e sensações corporais. Para tanto, haveria “uma faculdade intuitiva, que por si nos relaciona mediante um *estar ciente* direto [direct awareness] das coisas físicas” (LAWRENCE, 1972, p. 559, tradução minha). A *imaginação* é o estado mental próprio desta faculdade intuitiva (LAWRENCE, 1972). Enquanto isso, a *mente ready-made* é o estado mental da *faculdade de determinação* da experiência em mundo, cuja hipertrofia causa a morte das sensações, do corpo e da ciência intuitiva. Ou seja, se mediante a inflação do ego, “não sabemos o que sentir”²⁹ (LAWRENCE, 1972, p. 559, tradução minha), pois o ego sufoca a intuição, que seria responsável pelo acesso às sensações e por fazer ciência a partir das sensações.

Nessas circunstâncias, as determinações repetidas como clichês desconectam os sujeitos dos corpos, inclusive ou principalmente em termos de sexualidade (LAWRENCE, 2004). *Estar ciente* dos corpos substanciais é uma possibilidade reprimida por um estado mental centrado no ego, como é definida a *mente ready-made*. O diagnóstico do escritor é crítico da pretensão de se conhecer através da racionalização e da classificação. Para as artes visuais o diagnóstico é desanimador. Segundo Lawrence, as artes visuais dependeriam “inteiramente da representação de *corpos substanciais* e da *percepção intuitiva* da realidade dos corpos substanciais. [grifo meu]”³⁰ (LAWRENCE, 1972, p. 559, tradução minha). Para representar os *corpos substanciais* é preciso tocar a *realidade substancial* deles “com o toque intuitivo, e tornar-se ciente com o *estar ciente*”. Quando o corpo e a intuição restam atrofiados pela

²⁹ [...] a intuitional faculty, which alone relates us in direct awareness to physical things and substancial presences, is atrophied and dead, and we don't know what to feel.

³⁰ [...] depend entirely on the representation of substancial bodies, and on the intuitional perception of the reality of substancial bodies.

racionalização excessiva, a possibilidade de *estar ciente* é interdita. Dentro desse quadro as artes visuais seriam intento fadado ao fracasso.

Aqui, chegamos finalmente ao nosso sexto e último ponto de interesse. Trata-se da compreensão da imaginação como um estado mental-corporal livre dos clichês. Precisaremos passar por ele, pois conforme Lawrence, se o único caminho para a representação dos *corpos substanciais* é o acesso a realidade substancial, tal acesso nas artes visuais só pode se dar através da imaginação, o estado mental-substancial próprio da faculdade intuitiva:

A realidade dos corpos substanciais só pode ser percebida pela imaginação, e a imaginação é um estado desperto de consciência no qual predomina o estar-ciente intuitivo. As artes plásticas são integralmente imaginárias, e o imaginário são o corpo de nossa vida imaginativa, [...] a imaginação é um fluxo de consciência mais poderoso e mais compreensivo do que nosso fluxo normal. No fluxo da verdadeira imaginação, sabemos por completo, mentalmente e fisicamente ao mesmo tempo, em uma consciência maior e mais desperta.³¹ (LAWRENCE, 1972, p. 559, tradução minha)

Assim, para Lawrence (1972), na imaginação nós conhecemos de modo mais completo que através da *mente ready-made*. Trata-se de um tipo de consciência ampliada, ao mesmo tempo mental e material, de continuidade ou complementação da mente e do corpo. O *imaginário* é o *corpo* da vida. Este é um nó muito complexo. Sim, porque estamos na carne da realidade, somos *corpos substanciais* como todas as outras coisas. Mas também temos uma mente, que parece separada do corpo e imaterial como uma imagem. Muito embora a imaginação, compreendida como um estado mental, seja substancial – na medida em que a mente também não é imaterial, mas causada por processos bastante materiais – ainda assim a imaginação é sentida como uma operação separada da situação do ambiente imediato.

Por exemplo, quando tomamos um banho gelado, sentimos o frio no nosso corpo. A sensação de frio é uma reação causada pelo cérebro em resposta aos estímulos do ambiente. Mas ao ler isso, quem sabe imaginemos o banho gelado, recuperando esta lembrança. E quem sabe, a partir dela, possamos ter a impressão de sentir frio, vividamente. Se for esse o caso, tal memória não seria um clichê, mas uma imaginação, pois encontra-se atrelada a uma sensação vívida hoje, embora causada por uma recordação de um evento anterior. Não se trata da fixação

³¹ The reality of substantial bodies can only be perceived by the imagination, and the imagination is a kindled state of consciousness in which intuitive awareness predominates. The plastic arts are all imagery, and imagery is the body of our imaginative life, and our imaginative life is great joy and fulfilment to us, for the imagination is more powerful and more comprehensive flow of consciousness than our ordinary flow. In the flow of true imagination we know in full, mentally and physically at once, in a greater, enkindled awareness.

de um significado ou definição de frio. Ainda assim, a imaginação acontece em detrimento do local onde o leitor está situado. Não obstante, é o resultado de um processamento cerebral reativo à recordação de uma experiência apartada do presente. Ora, então não se trata de uma ligação substancial com o ambiente presente, pois sentimos o frio em reação à uma reminiscência aludida pela representação.

A razão pela qual é necessário para Lawrence (1972) postular a *faculdade intuitiva* e o estado mental da *imaginação* está articulada com sua experiência literária. O autor disserta a partir de pinturas, mas indiretamente, também a partir da literatura. E nesse caso, ele não se furta a pensar na arte como representação. Nas suas próprias palavras, a arte representa *corpos substanciais*. Ela não se *apresenta*, não é um corpo substancial, mas se nega como tal. Assim, Lawrence (1972) estava convencido de “que aquilo que o próprio Cézanne queria era representação. Ele queria uma representação fiel à vida. Só que ele a queria *mais* fiel à vida [...] ele não se contentaria com o clichê ótico”³² (LAWRENCE, 1972, p. 577, tradução minha).

Nesta chave, para ser mais fiel à vida, como um romance, uma pintura precisa ser expandida através da imaginação do seu espectador. Uma expansão imaginária dependente das alusões presentes na obra, mas também da faculdade de intuição, que é o ponto de partida para o desdobrar da pintura como um *imaginário*. Na imaginação, ou vida imaginativa, uma pintura não é um quadro, ou seja, as suas bordas não determinam os limites do significado. Em vez disso é um evento aberto a ampliações e expansões imaginativas. Ela é um *imaginário*. Os sufixos *-ativo* de *imaginativo*, e *-ação* de *imaginação*, devem ser levados à sério, pois indicam o processo e o fluxo de um evento, ao invés de determinação e fixação.

Assim, uma pintura representando o *corpo substancial* de uma maçã, bem-sucedida como arte ao fazê-lo, não se deixa determinar como pintura, quadro ou imagem de uma maçã. Antes de se articular com conceitos e aspectos de objetivação da maçã, se auto indetermina em um fluxo *imaginativo*, evento da *imaginação*. Ou seja, para suceder, as pinturas devem ser como o quadro de Jorge Larco: prometidas e jamais entregues. De modo que a maçã não constitui um signo da maçã, mas um *imaginário* de maçã. E nesse caso o sentido do sufixo *-ário*, de *imaginário*, deve ser levado à sério. Ele significa “*relativo à*”. Nesse caso a definição de *imaginário* pode ser “relativo à imaginação” ou relativo à imagem. O dicionário Houaiss também nos conta que *imaginário* é algo “criado pela imaginação e que só nela tem existência[...]” (HOUAISS e VILLAR, 2009, p.1048). Já a palavra *imaginária*, no mesmo

³² “But I am convinced that what Cézanne Himself wanted was representation. He wanted true-to-life representation. Only he want it more true to life [...] he would not be content with the optical cliché” (LAWRENCE, 1972, p. 577)

dicionário, é definida como um conjunto de imagens (HOUAISS e VILLAR, 2009). Além disso, *imaginário* foi como traduzi a palavra inglesa *imagery*, *Imagery*, por sua vez significa em tradução brutalmente literal, segundo o Dicionário Oxford da língua inglesa, “linguagem que produz imagens na mente³³” (2009, p. 461, tradução minha).

Assim, as artes plásticas são imaginárias porque são linguagens produzindo *imaginações* (fluxo *imaginativo*) e não *signos* referindo-se a referentes (determinação conceitual). Há nisso tudo um toque, que não é literal como a água gelada do chuveiro na cabeça. Há um *contato* entre o trabalho e o seu observador, no toque da imaginação, que indetermina ambos. Essa superfície de *contato* elimina a distância entre o conhecedor e o conhecido, desarticulando a operacionalização da determinação, que caracteriza a *mente ready-made*. Assim, as imagens da imaginação não são quadros ou representações. Não são imagens no sentido mais comum, pois não se determinam ou emolduram. São espectros ou aparências fugidias, indeterminadas por sensações antes de serem atreladas à conceitos. Acontecem nas junções das sensações atuais com *sensações reminiscentes*. Elas se relacionam com a experiência atual sem determiná-la com conceitos ou clichês visuais, mas expandindo-a para um fluxo de sensações *revividas* por *contato*.

Isto faz da imaginação uma possibilidade que surge do adiamento do dizer o que é, ou de um bloqueio da determinação automática empreendida pela *mente ready-made*. Imaginar é consequência da falha em ligar imagens e conceitos, fazendo *signos*, que indicam uma coisa para além da coisa. Mas imaginar não é um composto de perceptos puros. É uma ação de ativar as imagens ou representações, afrouxando as amarras dos conceitos e borrando seus contornos regulares, para recuperar *sensações reminiscentes*. Assim o *imaginário* é uma linguagem que articula um conjunto de *espectros* de *sensações reminiscentes*.

A composição artística é das *sensações reminiscentes* de outras experiências com a experiência atual. Assim, imagens ativas, ou *espectros*, não se determinam por conceitos, mas se indeterminam e se expandem ao encontrar nas sensações o seu par. A arte seria um modo de insistir neste saber por sensações, que rememora e atualiza *contatos* dissolutivos da instituição de relações sujeito-objeto. Tal dissolução não acontece na imaginação, mas constitui a *imaginação*, que é produto da articulação do *imaginário*. Desse modo, a fuga ou luta contra o clichê, tenta liberar o público da sua própria *mente ready-made*, para convidá-lo ao fluxo incessante da vida, pois: “tudo se move. E nada é verdadeiro, nem bom, nem certo, exceto na sua própria relação viva com o seu próprio universo circunvizinho[...]”. Assim, “o design, na

³³ “Language that produces images in the mind.” (Oxford Paperback Dictionary and Thesaurus, 2009, p. 461)

arte, é um reconhecimento da relação entre várias coisas, vários elementos no fluxo criativo [imaginação]”³⁴ (LAWRENCE, 1972, p. 525, tradução minha).

Portanto, assim como a *mente ready-made* é um processo mental a *imaginação* também o é. O primeiro processo é uma operação de determinação que ocupa o *eu* com objetos que lhe são propriedade e determinam sua experiência. O segundo processo é uma desocupação um desalojamento, que não fixa, mas coloca em movimento. As imaginações não são o mundo já dado, nem intenções de mundo pré-estabelecidas, mas intuições das suas bordas com a vida. Nem por isso a imaginação estabelece um canal direto com a realidade substancial. As sensações atuais ou reminiscentes podem desarticular o pré-estabelecido. O emergir desta desarticulação sendo responsável por nos fazer escapar da *mente ready-made*. Mas isso não implica que assegurem a regressão a um ponto totalmente livre da cultura e dos clichês. Produzem tão somente essa impressão, ao se ligarem e desligarem de clichês. Ou ainda, ao se ligarem simultaneamente à clichês incongruentes, configurando um *imaginário* capaz de produzir imaginações.

Assim, as imaginações se livram dos clichês, mas são alimentadas pela integridade de uma experiência atual, incluindo também os clichês. Ou seja, as imaginações se constituem a partir dos clichês, quando o imaginário os desarticula. Deparar-se com uma experiência que não se adequa totalmente aos clichês disponíveis pode gerar estranhamento, desconforto, repulsa. Isso pode acontecer com um trabalho de arte, porque ele geralmente não é um puro clichê, mas algo *imaginário* que ao mesmo tempo utiliza e perturba os clichês. Essa tensão entre clichê e imaginações na fruição de um trabalho de arte pode ser sentida na descrição da recepção das pinturas de Cézanne, no trecho escrito por Lawrence:

Maças, aos olhos de Deus, não podiam ser assim, nem uma toalha de mesa, nem um jarro. Então está errado. Porque, desde que [a humanidade civilizada ocidental] se desenvolveu a partir de um Deus pessoal, assumiu para si todos os atributos da mente da Divindade Pessoal. É o olho humano que tudo vê que agora é o Olho Eterno. E se as maçãs não se *parecem* com isso, em qualquer luz ou circunstância, ou sob qualquer humor, então elas não deveriam ser pintadas assim. Oh, lá-lá-lá! As maçãs são assim mesmo, para mim! grita Cézanne. Eles *são* assim, não importa sua aparência. Maças são sempre maçãs! diz Vox Populi, Vox Dei. Às vezes são um pecado, às vezes são uma batida na cabeça, às vezes são uma dor de barriga, às vezes são parte de uma torta, às vezes são molho para o ganso. E você não pode ver uma dor de barriga, nem

³⁴ “All moves. And nothing is true, or good, or right, except in its own living relatedness to its own circumambient universe [...] Design, in art, is a recognition of the relation between various things, various elements in the creative flux.” (LAWRENCE, 1972, p. 525)

um pecado, nem uma batida na cabeça. Então pinte a maçã nesses aspectos e você obterá - provavelmente, ou aproximadamente - uma natureza-morta de Cézanne. O que uma maçã parece para um ouriço, para um tordo, para uma vaca pastando, para Sir Isaac Newton, para uma lagarta, para uma vespa, para uma cavalinha que encontra uma maçã boiando no mar, deixo-vos para conjecturar. Mas o que Tudo-Vê deve ter olhos de cavalinha, assim como olhos de homem. E esta é a imoralidade em Cézanne: ele começa a ver mais do que o Olho Que Tudo-Vê da humanidade pode ver, *Kodakmente* [grifo nosso]. Se você pode ver na maçã uma dor de barriga e uma pancada na cabeça, e pintar isso na imagem, entre belezas, então é a morte da Kodak e do cinema, e deve ser imoral.³⁵ (LAWRENCE, 1972, p. 524, tradução minha)

Esboça-se no trecho supracitado uma relação tênue entre a *mente ready-made* e a *imaginação*. As imaginações sendo modos de ter ciência a partir da experiência substancial do corpo, não a partir das referências aparentes (*look like*), fixadas em definições, mas através de *sensações reminiscetes*. A maçã pintada encontra essas *sensações reminiscetes*, quando é expressa por um imaginário, e se torna um conjunto de *espectros de sensações* – que reúne as sensações atuais e as reminiscetes. Assim, a maçã pintada por Cézanne entrega uma experiência multissensorial e multitemporal da maçã, que não é apenas visual, mas baseada em sensações reminiscetes invisíveis, provocadas, pela experiência do olhar. A batida na cabeça e a dor de barriga *são* a maçã, no nível das sensações, ainda que não se pareçam com a fotografia de uma maçã.

Conforme o autor, os aspectos da maçã para além da sua imagem-signo são sentidos através da imaginação. Elas constituem um saber mais completo a partir da maçã que a determinação conceitual do que é uma maçã. Não se trata de uma restrição ao modelo visual de contabilidade do real. Aquele, onde o visto está distante e não próximo, exigindo ou sugerindo que seja fixado ou objetificado para ser manipulado mentalmente como signo do

³⁵ Apples, to the eye of God, could not look like that, nor could a tablecloth, nor could a pitcher. So it is *wrong*. Because, since he grew out of a personal God, has taken over to himself all the attributes of the Personal Godhead. It is the all-seeing human eye which is now the Eternal Eye. And if apples don't *look* like that, in any light or circumstance, or under any mood, then they shouldn't be painted like that. Oh, *lá-lá-lá!* The apples are just like that, to me! cries Cézanne. They *are* like that, no matter what they look like. Apples are always apples! says Vox Populi, Vox Dei. Sometimes they're a sin, sometimes they're a knock in the head, sometimes they're a bellyache, sometimes they're part of a pie, sometimes they're sauce for the goose. And you can't see a bellyache, neither can you see a sin, neither can you see a knock in the head. so paint the apple in these aspects, and you get – probably, or approximately – a Cézanne still-life. What an apple looks like to an urchin, to a thrush, to a browsing cow, to sir Isaac Newton, to a caterpillar, to a hornet, to a mackerel who finds one bobbing on the sea, I leave you to conjecture. But the All-Seeing must have mackerel's eyes, as well as man's. And this is the immorality in Cézanne: he begins to see more than the All-Seeing Eye of humanity can possibly see, Kodak-wise. If you can see in the apple a bellyache and a knock in the head, and paint these in the image, among the prettiness, then it is the death of the Kodak and the movies, and must be immoral.

vislumbrado. Aquele, análogo à alegoria da caverna, de Platão, que exclui o corpo, considerado empecilho para a ciência do Ser. Pois as sensações e contingências são excluídas destes modelos. Tanto as sensações relativas aos sentidos de proximidade, quanto as sensações propriamente visuais, que são temporais, contingenciais, e inseparáveis do corpo, que extrapolando as imagens fixadas no *eu*. Assim, o adjetivo *maçãidade*, predicado atribuído por Lawrence às maçãs de Cézanne, descreve a presença pintada expandida em *imaginações*, que recuperam a ciência da maçã por meio das sensações.

Para a imagem pintada se tornar *imaginária* deve deixar iscas para capturar o observador, e faz isso com pedaços de clichê. Ao mesmo tempo, contém em si um caminho visível de volta às *sensações reminiscentes*, constituindo um olhar *imaginário*, capturado pelos espectros atrelados a tais sensações reminiscentes. Para Deleuze, tudo começa com a captura de afetos. Mas parece que antes há um toque no *eu*, que então devém em sensações, e as projeta sobre o quadro, evidentemente para se livrar delas e voltar à determinação. Mas por um momento ele se torna a maçã, pois é indiscernível dela. O sujeito é o sabor da maçã, a pancada na cabeça e a dor de barriga.

Partindo disso, e do que foi acima exposto, podemos dizer que a maçã de Cézanne, como um modelo de cognição, não só fixa o significado da maçã em um modelo visual ou conceitual, mas além disso, faz com que a maçã pintada se torne maçã *imaginária*, atravessada por múltiplas *sensações reminiscentes*. Essas sensações constituem o fluxo de *imaginações* que ativa a vivência relacional, sem eliminar a sua memória de experiências anteriores do sujeito, mas expandindo ou dissolvendo seus limites no âmbito da relação. Isto é parte do motivo pelo qual, segundo Lawrence, Cézanne fez mais com a sua maçã do que Platão com a sua Ideia. Dado o exposto em termos de contribuição para a tarefa de compreender o mundo externo, no que tange uma maçã, o modelo de Cézanne seria mais completo que o modelo de Platão.

Será preciso dispor ressalvas sobre alguns pontos da interpretação de Lawrence (1972). O primeiro ponto a rever trata da fotografia. Entendo, nos textos do autor, a fotografia sobretudo na função de metáfora ou modelo explicativo. A fotografia não é sempre um clichê. Assim como existe um *fato pictórico*, no sentido proposto por Deleuze (2011), podemos também assegurar a existência do *fato fotográfico* e de *Figuras* nas imagens fotográficas. É possível expandir o conceito de fato de Deleuze, dizendo que se trata de um *fato poético*, relativo em cada fazer específico, mas possível a todos. Ou seja, as fotografias também podem escapar ao

clichê e à *mente ready-made*. Esta é uma correção importante dado nosso contexto histórico. Em grande medida, no presente texto as eventuais críticas à fotografia estarão endereçadas a uma ideia de fotografia. Assim como as descrições da fotografia são descrições dessa ideia. A mira está voltada para este espantalho e não para a fotografia como arte ou meio artístico.

Há ainda algumas pontas soltas no que diz respeito a uma dicotomia mente-corpo, subjacente na interpretação de Lawrence. Espero até aqui ter me esquivado da maioria dos problemas nesse nível. Na dúvida, asseguro o seguinte: não interpreto a *mente ready-made* como uma instância puramente mental; nem o *estar-ciente* como uma consciência exclusivamente corporal; tampouco compro a ideia de que a mente consciente, separada do corpo, seria um obstáculo para o conhecimento da substância do mundo físico, pois não sustento que o corpo substancial nos dá acesso à realidade última por meios materiais.

O primeiro problema com a dicotomia de Lawrence é que ela nos obriga a pressupor a existência do puramente mental, sendo a *mente ready-made* imaterial e insubstancial. O que impõe, por sua vez, como contraparte, a existência de sensações puramente corporais, sendo então puramente físicas e substanciais. Tudo isso para depois juntar essas instâncias no composto da imaginação, onde predomina a segunda, paradoxalmente. Tal paradoxo indica como o raciocínio exposto é em si problemático e um tanto ilógico. Além disso, os componentes descritos são excessivamente isolados nas suas dinâmicas e não descrevem algo próximo da experiência real.

Nós podemos achar não ter controle das nossas próprias sensações, pois pensamos no nosso *eu* como a instância autorizada a ditar seus limites. Entretanto, de um ponto de vista filológico, as sensações já são um tipo de controle do comportamento, pois são respostas adaptativas do nosso organismo ao ambiente. Além disso, nós também podemos não ter o controle da nossa consciência, pois em grande medida ela ocorre no piloto automático, através dos clichês e hábitos, que igualmente são respostas do nosso organismo ao ambiente. É claro, existem sensações que nos interpelam, mas também existem ideias que o fazem. Não apenas podemos ter ideias a partir de sensações, como temos sensações a partir de ideias, a tal ponto que é muito difícil separar uma da outra. De modo geral sabemos quando sentimos dor nas costas, então estamos conscientes da dor. Se não sabemos, então não temos dor. Ao passo que muitas pessoas podem sentir vividamente um membro já amputado. Em resumo, é muito difícil separar a sensação da mente. Basta dizer sobre isso que existem eventos que nos parecem ocorrer antes no corpo, e outros que parecem nos ocorrer antes na mente. Não obstante, tudo isso é experiência, e toda experiência nessa acepção é inseparável dos estados mentais, os quais apresentam como característica importante a sensação subjetiva, de separação entre mente e

ambiente (SEARLE, 2019). Ao mesmo tempo, toda experiência é inseparável do corpo. O cérebro causa a mente e as sensações no corpo, ao passo que é também corpo. Isso significa, do ponto de vista do *eu*, que ele não é imaterial, logo, a sua imaterialidade é ilusória. Do ponto de vista das sensações, significa que, uma vez processadas pela mente, também são em parte ilusórias.

O segundo problema em Lawrence diz respeito a suposição de que seria possível acessar a realidade por meios substanciais ou materiais. A lógica é simples, se o corpo é substância e a realidade também o é, então deve haver um modo de ter ciência direta do mundo, assim como extraímos nutrientes diretamente dos alimentos, através do sistema digestório. O problema nesse caso começa quando se entende as sensações não como puramente corporais, mas também como reações provocadas pela mente e contabilizadas pela mente como impressões. Sendo também mentais, as sensações seguem as regras da mente, que por sua vez não segue as mesmas regras da realidade física. Muito embora sejamos do mesmo estofado do mundo e nossa mente também, não existe conhecida congruência entre as leis físicas e as regras que regem as experiências subjetivas. Conforme Searle (2019), há descontinuidade entre a mente e o mundo físico porque não existem “quaisquer conexões sistemáticas” entre eles. Para o autor (2019) este é o principal impedimento para a definição de leis sobre os fenômenos da sociedade. Ao contrário de ciências duras (*hard sciences*), como a biologia, por exemplo, as ciências sociais não podem prever o comportamento de sistemas sociais macro (sociedade ou mundo) a partir do comportamento ou organização desses sistemas no nível micro (mentes).

Pese-se ainda o fato de que aquilo que percebemos e apercebemos depende da parcela do mundo que nosso corpo pode captar, da parcela dessa percepção que é processada pelo cérebro e da fatia dela apercebida pela mente:

Qualquer linguagem, qualquer descrição, qualquer consciência, consiste de informação que é o resultado de exformação. Enormes montantes de informação precisam ser descartados antes que possamos nos tornar conscientes. Assim, na análise final, essa consciência e sua expressão podem ser entendidas e visualizadas somente quando estiverem ancoradas naquilo que descartou toda essa informação: o corpo.” (NØRRETRANDERS, 1998, p. 155) ³⁶

³⁶ “Any language, any description, any consciousness, consists of information that is the result of exformation. Enormous amounts of information have to be discarded before we can be conscious. So in the final analysis, this consciousness and its expression. Can be understood and grasped only when it is anchored in what discarded all that information: the body.”

Ou seja, na nossa experiência da realidade nós descartamos muita “informação” passível de ser extraída da realidade, e todo o descartado (exformação) é condicionado pelo nosso corpo e sua adaptação ao ambiente.

Conjecturando a partir de Lawrence, um precoce e improvável entusiasta do estudo das mentes dos animais, não é absurdo pensar que uma cavalinha, adaptada ao seu habitat, conhece o melhor que um ser humano, em termos do conhecimento necessário à sua sobrevivência como uma cavalinha. Coloque a mente humana no corpo da cavalinha e verá como se sai. Mas esta sim é uma hipótese absurda, pois o próprio Lawrence (1972) deixa claro: há limites da mente determinados pelo corpo. Os processos mentais, inclusive os cognitivos e conscientes, são dependentes do corpo e de como somos no mundo como seres vivos.

Deste modo, uma comparação entre mentalidades que desconsidere minimamente as distinções entre os corpos não é sensata. Se os cérebros não se separam dos corpos, refletir a respeito de outras mentes deve levar em consideração que diferentes espécies de organismos produzem mentes distintas. É curioso ainda que o lugar da mente seja o cérebro. Fato aceito hoje pela comunidade científica, e com pouco mais de cem anos de corroboração³⁷. Pois ainda que entendamos a mente como um fenômeno causado pelo cérebro, não havendo entre um e outro separação, a hipótese de que a mente é um processo cerebral pode ainda conservar uma separação subjacente entre cérebro e o restante do corpo. Mas se colocarmos o cérebro humano em uma cavalinha é improvável que ele causará uma mente humana, pois esta depende do corpo humano.

Sumarizando, é por isso que o Deus do poema de Borges (1971) precisou ser um corpo humano para experimentar a mente humana. Seguindo Searle (2021), estou tratando da qualidade dos estados conscientes, que diz respeito ao “ser como” dos vivos. Assim “se os morcegos são conscientes, há algo que é “ser como” um morcego” (SEARLE, 2021, p. 57). Na hipótese de que cavalinhas tenham subjetividade, também existe um “ser como” cavalinha. E então, há um “ser como” ser humano. Nesse caso, quando penso em estados mentais como a *mente ready-made*, o *estar-ciente* ou a *imaginação*, estou distinguindo estados mentais através da categoria de qualidade. Cada um deles é um “ser como” ser humano distinto.

Essa lógica também explica a seguinte questão: Ao separar a mente, entendida como um sistema, da realidade, entendida como outro sistema, divide-se o que não é dividido substancialmente. No entanto, a nossa subjetividade traz com ela essa impressão de divisão. A nossa mente se distancia do mundo ao se constituir como um *eu*, às vezes vendo o corpo como

³⁷ Ver Vitor da Fonseca (2016, p. 26), em *Cognição, neuropsicologia e aprendizagem: abordagem neuropsicológica e psicopedagógica*.

entrepósito. De qualquer modo, se esta divisão não é verdadeira, é uma qualidade muito geral da nossa consciência. Trata-se de um “ser como” do ser humano, privilegiado em número de ocorrências e muito musculoso nas operações de determinação que caracterizam a *mente ready-made*, mas não é um “ser como” exclusivo desta última.

Assim, todo o saber é corporal, pois a mente é causada pelo corpo. Havendo intransponíveis limites nas mentes concernentes a cada espécie, as mentes são inseparáveis dos corpos. Não se determinam as mentes mediante a exclusão das sensações, já que a mente só existe enquanto experiência subjetiva, sendo a subjetividade uma sensação em si mesma. Mas a mente procede qualificando sensações. Nenhuma dessas qualificações tem como base primária a realidade concreta ou uma outra, ideal, mas apenas a própria sensação. Então, nenhuma ciência substancializa-se de acordo com a realidade substancial. Ela é representação ou próximo disso.

Na contemporaneidade assistimos à multiplicação dos modelos de interpretação. As experiências são em parte determinadas por tais interpretações. A multiplicação das últimas geralmente é comemorada. Ela é bem-vinda. Mas quaisquer experiências estão igualmente além das interpretações prontas, podendo admitir muitas outras. Uma interpretação é em si uma redução da experiência a alguns aspectos pontuados em narrativas ou imagens estáveis. Trata-se de uma representação, como tal, elaborada e, geralmente, acomodada à uma estrutura pré-estabelecida: tabulação mais ou menos estável, determinante das interpretações, no nível do como, e de quais aspectos da experiência são dignos de ingresso no mundo. Adequada a este quadro, a interpretação não reinterpreta suas condições de possibilidade, reforçando a estrutura dada, seja ao contribuir para a sua abrangência, seja tornando-a mais maleável. Assim, o mero aumento da oferta de interpretações, se isolada em visões de mundo adequadas à estrutura estabelecida, nos coloca diante do problema do consumidor: aquele de escolher entre as interpretações disponíveis. Ou ainda, diante do problema empreendedor individual de si mesmo, cuja missão é fazer passar a sua interpretação particular pelo mundo, não para modificá-lo, mas para conservá-lo.

Essas interpretações não são imaginações de estruturas, porque seus jogadores apenas percorrem as narrativas existentes variando a coreografia e figurino. O mundo se transforma em uma guerra de versões e representações, resolvida mediante consumo e cancelamento. Em um mundo que tudo se vende e compra, pois inclusa a subjetividade, tudo é produto, o consumo

e o seu boicote constituem as mais violentas armas. Não será possível, a partir das sensações, ir além da disputa entre clichês e compostos de clichês, seja o primeiro as interpretações congruentes com o mundo, e o segundo os conjuntos de interpretações já-prontas?

Não estou argumentando a ausência das sensações nas dinâmicas mencionadas acima nem a neutralidade cultural e política das sensações. Estou pensando que os afetos, como sublinha Vladimir Safatle (2019), também são políticos. Assim, existem afetos que sustentam a estrutura dominante já existente, porque sustentam as subjetividades a ela adequadas. Em suma, esses afetos são igualmente promovidos por tais estruturas. A meu ver, de acordo com Safatle (2019), o sujeito cujo estado mental consciente predominante exclui as sensações de si, para geri-las à distância, é afetado pela esperança e pelo medo, principais propulsores do atual sistema de controle dos corpos e das práticas sociais. Parece ser também esse o sujeito que escolhe ser atravessado por afetos que não lhe pertencem³⁸, portanto, distantes da sua experiência corporal situada, mediante uma exposição gerenciada à saturação sensorial proporcionada pelo espetáculo, cujo resultado é atordoamento e sedentarização do corpo e de sua potência política³⁹.

A subjetividade acima descrita é muito similar àquela definida por Lawrence como a *mente ready-made*. Este estado mental, apresenta um “ser como” conforme descrito no parágrafo acima. É um “ser como” que privilegia a passagem de sensações específicas e maneiras específicas de fazer passar sensações. Existem uma estrutura e uma dinâmica da circulação dos afetos nos corpos. Suponho não serem todas as sensações adequadas ao “ser como” da *mente ready-made*. Que algumas sensações não encontram passagem ou caminho. Outras, circulam parcamente. Havendo ainda, as equívocas e as oblíquas. Sem contar as muito complexas, as que tomam tempo demais, aquelas esquecidas, e uma porção das que nos levam a lugar nenhum. Todas desencorajadas. Para os viventes, mesmo os crentes de que as sensações podem ser isoladas dos seus aspectos culturais e políticos, haverá quando as interpretações já-prontas serão insuficientes, quando a dieta costumeira de sensações se tornará insossa. Restará a insciência das sensações habituais e a possibilidade da consciência para as outras. Será possível

³⁸ Ver O complexo arte-arquitetura, de Hal Foster (2015).

³⁹ Como indicou Jonathan Crary: “[...] o controle da atenção, seja pelos primeiros veículos de comunicação de massa, no final do século XIX, seja pelo aparelho de tevê ou tela do computador (pelo menos em suas formas mais difundidas). Tem menos a ver com os conteúdos visuais desses monitores e mais com uma estratégia ampla sobre o indivíduo. O espetáculo envolve a construção de condições que individualizam, imobilizam e separam os sujeitos [...] a atenção torna-se um elemento-chave para o funcionamento de formas não coercitivas de poder. [...] O espetáculo não é uma óptica do poder, mas uma arquitetura. A televisão e o computador pessoal [...] são processos antinômades que *fixam e estriam*” (CRARY, 2013, p. 100-101). Para uma abordagem de semelhante questão na arte e arquitetura na contemporaneidade ver Hal Foster (2015).

saber que na sua cultura as sensações são tabuladas e permitidas de um modo específico, levando a comportamentos e sentidos que poderiam ser outros.

Portanto, nosso modelo de sujeito é o do sujeito culturalmente construído, individualizado, cuja diferenciação sublima a manutenção das bases fundamentais de uma cultura específica, que administra as sensações de uma maneira própria. Diante disso, invisto na arte enquanto potência política, não quando propõe interpretações alternativas, e sim quando elabora estruturas simbólicas que admitem a passagem de sensações atuais em registros ainda não estabelecidos ou não preparados para tal passagem. Nesse jogo, ela pode tanto reforçar os afetos que contribuem para conservar a situação, potencializando a maleabilidade do *status quo*, quanto promover afetos que forcem experiências alternativas do mundo. No primeiro caso o trabalho é reflexo do mundo, já no segundo caso, ele pressupõe a possibilidade de novos mundos.

Por exemplo, entendo, a partir da noção de imaginação de Lawrence, ser possível precipitar o “ser como” de um estado mental como a *mente ready-made*, em um “ser como” inaudito. Um estado mental cuja qualidade advém da falta de gerenciamento prévio das sensações. Nesse caso, o *eu* pode modular-se e modelar-se por diferentes sensações, não admitidas anteriormente, recusadas, reprimidas ou distintamente administradas. Assim, quem sabe se revelará uma promessa impossível.

Ensaio este pensar no nível das psiques subjetivas e conjecturo a experiência da arte nelas. Contudo, não invisto nisto com intenção reformista. Apenas levo adiante a noção de que o “ser como” da mente se desdobra no “ser como” do mundo, muito embora entenda utópico o investimento em revoluções por esta via.

Se nós fazemos arte para as pessoas, é requerido pensar na estrutura das mentes, pois esta define os conteúdos passíveis de assimilação, assim como as exigências para tanto. A obra de arte não precisa concordar totalmente com esta estrutura: pode exigir uma porta mais larga, janelas mais altas e que se afastem os móveis da sala. Ou seja, exigir a retirada dos clichês e demandar um exercício de imaginação capaz de repensar as condições de possibilidade da experiência, do entendimento.

Precisamente o tipo de imaginação esboçada por Lawrence pode fazê-lo, porque concebe o impedimento da atribuição extensiva de conceitos e determinações, a ponto de processar as sensações atuais experimentadas como predicativos de um objeto externo ao observador, de modo a criar ao mesmo tempo o objeto, o sujeito e a ilusão de neutralidade do olhar, afastado do mundo. Esse modelo inclui os afetos, sobretudo como meios de controle e contenção. Precisamente, invisto na concepção de um estado mental que não gerencia as

sensações com foco na objetificação, elementar na lógica colonial. Há de se pensar num modo de incluir as sensações para desfocar o objeto, a fim de adiar a separação entre objeto e sujeito, este último indispensável para o gerenciamento funcionalista da sensação como entretenimento e controle.

Evidentemente, isso nos obriga a admitir as sensações como acontecimentos, pelo menos em parte, irreduzíveis à linguagem. Podem ser referenciadas e descritas, mas apenas as suas representações são compartilháveis. Em todo caso, exigem a presença, pois sua base empírica pressupõe uma experiência total do corpo, que pode ser altamente diversa da imobilização e sedentarização pouco imaginativa a que somos submetidos pelos dispositivos informatizados.

Assim, ainda seguimos precisando da arte para nos salvar da banalidade do mundo, e a tarefa segue sendo passar as sensações para o mundo. Certamente, fazer uma sensação passar à consciência é o primeiro passo para a sua fixação em signo e repetição do seu simulacro como clichê. Mas de partida, a sensação codificada ainda não é clichê, e não poderá ser se não for simplificada, determinada e repetida. O meu esforço é pensar a consciência do ponto de vista dos afetos, para incluí-los de outra maneira no mundo, em outra configuração.

Do ponto de vista do trabalho, ele pode partir de um clichê ou de um composto de clichês, senão, pode partir da sensação, mas mesmo nesse caso não poderá evitar os clichês. Mas os trabalhos devem conter armadilhas que capturam sensações. As últimas podem extrapolar em imaginações e fazer clichês e *mente ready-made* se transformarem em um fluxo de sensações.

No nível da linguagem, trata-se de tentar, ao passar a sensação para a consciência, desfazer a estrutura do signo. Fazer passar uma sensação à consciência não é o mesmo que convertê-la em signo, ou em parte do significado do objeto, mas tratá-la como um passageiro do significante. Isso pressupõe antes uma reelaboração do último, não só para que se divorcie dos significados estabelecidos, pois isto já está dado, O mais importante é fazer o significante capturar uma sensação. Ou seja, a sensação precisa de uma montaria preparada e equipada de modo diferente daquela aprontada para o significado. Feito isso, não vejo porque censurar quaisquer significados recordados no significante.

A abordagem das representações e imagens mentais, dos signos, como clichês e a compreensão destes como *ready-mades* não é estranha ao *ready-made* de Duchamp.

Semelhante observação também poderia tomar corpo a partir de outras produções, como a de Pablo Picasso, cuja poética, segundo Rosalind Krauss (1996), pode ser definida como uma profunda meditação sobre o pastiche, sendo a colagem a sua metáfora estrutural. Entretanto, o *ready-made* possui uma agudeza sem paralelos.

Nós sabemos que o mictório, objeto físico, já pronto e apropriado, e sem dúvida habitual, é operado para realização da obra a *Fonte*. Não só isso, como procurei mostrar, é um objeto obediente a algumas convenções da obra de arte modernista. Tais convenções são nossos *ready-mades* mentais, nossos clichês sobre arte, e projetam-se também sobre o mictório. Na medida em que ele é posto em cena pela *Fonte*, o mictório captura conceitos de arte.

Por outro lado, ao inserir-se como arte, *Fonte* entra em tensão com vários dos predicados e modelos de exemplares artísticos, fixados no quadro de referências da história da arte ocidental, como tendências dominantes. Então, ou pede-se por uma reelaboração dos princípios e da memória cristalizada da arte ou, ao contrário, que *Fonte* seja desconsiderada como arte.

Se para Rosalind Krauss (2007) Duchamp faz da formulação de questões uma obra de arte, será porque o *ready-made* já não mapeia a arte no mundo natural, ou na concretude da própria obra, mas sobrepõe dois mapas de territórios distintos: o mapa do mundo da arte e o mapa do mundo comercial. De fato, o *ready-made* não busca jamais o acesso à natureza prístina ou à realidade última, seja de maneira laica, seja de maneira transcendental. Ele desloca e desliza as peças de um composto de clichês, os significados do mundo da linguagem.

Notavelmente, para isso ocorrer, o mictório precisou ser proposto como arte, e efetivamente se beneficiou da ausência de lugar da arte moderna. Comparada à arte pré-moderna, os trabalhos de arte perdem não só o seu lugar físico, por exemplo, o templo, mas também a prática artística perde o seu o lugar social, ou função (KUDIELKA, 2008). Segundo Peter Burguer, a arte torna-se um campo relativamente autônomo “frente às pretensões sociais de uso” (BÜRGER, 2012, p. 56).

É importante notar *Fonte* não como uma coisa já-pronta. A *Fonte* não é uma coisa convencional. O mictório é algo já feito e convencional. Algumas convenções da arte eram coisas já feitas e habituais. Estes são os *ready-mades* presentes em *Fonte*, e são de onde o trabalho tem origem. A operação realizada para colocar isso de pé consiste em fazer coincidir o objeto comum com a obra de arte. Fazer o objeto não original, produzido em massa, ocupar o lugar exemplar antes reservado à obra de arte original. Mas essa coincidência é também um desencontro. Em grande medida, a fórmula do *ready-made* é convocar algumas convenções genéricas da arte, e ao mesmo tempo rescindir dois contratos: a) entre as convenções convocadas e algumas características morfológicas ou meios e processos técnicos específicos; e,

b) entre estas mesmas convenções e ordens de referência fixas. Isto faz uma representação fluida se estabeleça. Não se trata de uma representação absoluta, mas contextual. Essa forma invisível do *ready-made* precisou ser inventada para o âmbito da arte.

Com isso, Duchamp acaba por indicar os limites culturais destas convenções. Indica, afinal de contas, que elas são clichês. Tal operação pode ser modelo para o seu posicionamento como artista. Pois o artista é também uma instituição cultural, munido de seus próprios clichês. É claro, Duchamp não se exime de ser artista, tampouco o é com sutileza. Sua mão é pesada e, em algum sentido, ir contra as convenções também se mostrou convencional com o passar do tempo⁴⁰. Arrisco dizer que após a Segunda Guerra, especialmente no momento em que a poética de Duchamp entra na cena artística americana, essa convencionalidade já estava posta. Nesse sentido, também cabe sublinhar que o *ready-made* é arte porque a trajetória de Duchamp assim o consagra⁴¹. Consagração igualmente inseparável de um circuito interessado no *ready-made* como um ponto exemplar a partir do qual articulações reativas à convencionalidade dos discursos erigidos em torno da arte tardio modernista americana eram possíveis⁴². Nesse caso, o *ready-made* pôde representar um ponto de referência para uma genealogia artística capaz de incluir a Pop Art e o Minimalismo.

Portanto, com Duchamp não há uma retirada de cena da figura do artista. Contudo, e novamente, assim como o *ready-made* descobre o poder simbólico da arte como uma instância

⁴⁰ Em debate sobre a recepção da arte dos anos 60, Hal Foster observou que a concepção de um artista obsessivamente reflexivo sobre sua prática e os limites, cujo arquétipo seria a postura meta-artística duchampiana, também deve ser criticada, pois contém em si uma convencionalidade. (KRAUSS, HOLLIER, *et al.*, 1994)

⁴¹ Há uma forte hipótese de que a *Fonte* tampouco tenha sido enviada ao Salão do Artistas Independentes por Marcel Duchamp. Esta narrativa sustenta a submissão do urinol pela artista dadaísta Elsa von Freytag-Loringhoven, sendo a autoria da *Fonte* devida também à ela (GAMMEL, 2003). Mesmo adotando uma versão em que Elsa von Freytag-Loringhoven é a autora da *Fonte*, o seu significado é inseparável da autoria assumida por Marcel Duchamp. Sobretudo porque a obra não é autônoma e a autoria concede a ela um significado que seria outro, pois provém do seu encaixe na própria trajetória poética do autor. Além disso, o conjunto de ações tomadas por Duchamp posteriormente à recusa da *Fonte* como obra de arte a fez passar por circuitos de consagração responsáveis por parte do seu significado. Por fim, o interesse inicial na *Fonte*, foi um interesse também mediado pela obra integral de Marcel Duchamp, sendo interpretada a partir desse quadro, sobretudo pelos artistas americanos dos anos 60. Não obstante, a atribuição da autoria da *Fonte* a Elsa von Freytag-Loringhoven concede ao trabalho um outro universo de significados e interpretações. Não há motivos para que estes últimos sejam negados, mas eles escapam ao escopo deste trabalho. Sobre Elsa von Freytag-Loringhoven ver *Baroness Elsa: gender, dada, and everyday modernity—a cultural biography* (GAMMEL, 2003). Sobre o papel de toda série de trabalhos de um artista no significado dos seus próprios trabalhos ver O retorno do real: A vanguarda no final do século XX, em Hal Foster (2014, p. 72-78). Sobre o papel dos circuitos sociais de consagração das obras de arte ver O Poder Simbólico, de Pierre Bourdieu (1989).

⁴² Para Rosalind Krauss a década de 1960 “presenciou a mudança dramática de figuras exemplares da prática modernista – Picasso substituído por Marcel Duchamp” (KRAUSS, 2002, p. 15). Segundo Hubert Damisch se “a geração dos anos 60 [...] se desviou de Picasso para olhar o território de Duchamp [...] foi com a ideia de aprender com este último a utilizar o próprio real como matéria prima, como fazem a fotografia e o cinema.” (KRAUSS, 2002, p.10). Segundo Kudielka, “No bojo da recepção de Jasper Johns, Allan Kaprow, John Cage, Richard Hamilton e outros, Marcel Duchamp tornava-se uma espécie de superpai da arte do século XX.” (KUDIELKA, 2008, p. 172).

convencional, porque socialmente construída como significado, ele indica o equivalente com relação ao artista: o seu poder simbólico é socialmente construído e não deriva de uma entidade transcendente, ou de um talento inato de um sujeito específico.

Por tudo isso o *ready-made* é uma coisa inventada. Uma invenção original, que tanto emprega, quanto escapa aos clichês. Embora o objeto apropriado não seja inventado, há invenção ali pois, em parte, reelabora-se o fazer artístico. Esse modo de fazer não vai no sentido de eliminar os clichês, mas de conviver com eles, assumindo a efetiva distância entre os clichês e a realidade. É instituída no âmbito da arte, de modo incontornável, a prerrogativa de que a mudança do contexto e dos métodos altera o significado do objeto.

Aqui, invenção e originalidade são termos que devem ser compreendidos em um sentido corriqueiro. O *ready-made* é original porque, no seu contexto de emergência, inventa um modo inaudito de fazer arte. Resolve-se como dupla liberação da invenção: tanto de um modelo visual externo ao qual se adequar, quanto da tarefa de inventar um modelo da arte. Se o *ready-made* demonstra com sucesso os limites culturais da arte ocidental, é porque ele faz o mictório se adequar e não se adequar às prerrogativas dessa mesma arte. Por um lado, a *Fonte* demonstra a impossibilidade de não se referir a nenhum modelo, e ser pura presença. Em última instância o clichê é intransponível. Por outro lado, ela também explora e amplifica os ruídos na operação de significação na ausência do referente. Assim, perturba o clichê da obra de arte, fazendo o objeto industrializado ao mesmo tempo representar a arte e aparecer “representado” nela, na medida em que está em cena. Portanto, barra a capacidade da arte de denotar a natureza, ou sublinha a sua incapacidade.

Como vimos, de acordo com Deleuze (2011), diante da tela em branco, cheia de clichês, a tarefa do pintor seria sempre dismantelar as relações entre modelo e cópia. Parece que, de acordo com Duchamp, essa tarefa já está pronta de antemão. Entretanto, o resultado da operação não é exatamente a arte, e sim simulacro, repetido até se tornar clichê. A *Fonte*, como mencionado, faz um objeto produzido em massa – uma cópia, mas não uma representação – funcionar como objeto de arte. Isto é, o efeito do seu funcionamento em contexto é ser um objeto artístico. Ao fazê-lo, Duchamp recria uma relação entre modelo e cópia mais ocasional que transcendente ou objetiva. Quando o objeto produzido em massa, tido como uma cópia sem original, ocupa o lugar de uma peça original, ele representa a arte, pois está no lugar dela. Logo, é signo da arte, na sua ausência literal. Mas quando com isso se torna arte, transforma-se em signo do objeto produzido em massa, ao marcar a sua ausência funcional, muito embora sua presença literal seja inegável.

Seguindo essa trilha de raciocínio, faz sentido aplicar à Duchamp a alcunha de artista mental. Porque sua poética também é uma meditação sobre a correlação entre a conceitos e a realidade percebida, em que a compreensão do segundo é uma sistematização e determinação incompleta do primeiro. A realidade última estando além das sensações e percepções, enquanto estas se postam além da linguagem e do seu mundo de signos e conceitos. Ao fazer deslizar e vacilar os conceitos e as determinações, *Fonte* sublinha a incapacidade constitutiva de apropriar-se da realidade e do fluxo da vida, pregando uma peça nas pretensões de autoridade da *mente ready-made*. Assim, *Fonte* alude à inescapável opacidade da realidade à nossa consciência.

Não só em *Fonte*, mas também em toda a sua poética, Duchamp não determina um modelo fixo de referência se não ele mesmo. E faz questão de ser um modelo não fixo, sublinhando ser ele e outro. Certamente, qualquer definição de um modelo é arbitrária, pois não há justificativa para um modelo se não se espera, a partir dele, atingir a determinação. O modelo é uma petição de princípio. Não há modelos em Duchamp. Ele parte das coisas já formadas, do já-pronto, do convencional. O clichê é o seu modelo, mas não é sinalizado como o original ao qual o trabalho se refere, ele mesmo está no trabalho, repetido. O artista procura precipitá-lo na planície movediça da ambiguidade e da dúvida. O trabalho torna-se lugar de disputa interpretativa e construção subjetiva. Por esse motivo, a poética de Duchamp não faz emergir apenas a questão sobre o que é arte. Ela trata, como apontou Johns (GLUECK, 1977A apud CASTLEMAN, 1986), da dificuldade de se dizer o que uma coisa significa. Mais ainda, trata da distância entre a experiência humana e a realidade: precisamente sobre os limites da mente no desempenho da sua tarefa de conhecer.

É comum atribuir à produção de Duchamp um valor estético ínfimo. Duchamp parece não ter se esforçado para capturar qualquer sensação particular. O trabalho nada significa precisamente e não produz qualquer sensação específica. Mas o além das nossas determinações e fixações já-prontas continua sendo o espaço da imaginação, bem como, o lugar das sensações. Será justamente esse além do significado e das sensações, vislumbrado de modo oblíquo no seu trabalho, o fator a nos causar estranhamento. E no final das contas, o estranhamento não deixa de ser uma sensação: a de se tornar um estrangeiro na própria casa, ou corpo. Se isto é assim, então uma sensação também passa junto com o *ready-made*.

Mesmo adotando a ideia da impossibilidade em acessar o mundo sem mediação, parece ser ainda tarefa da arte supor uma *representação dos corpos substanciais* ou, no limite, mentir isso. Mesmo que essa representação seja produzida a partir da demonstração da sua impossibilidade, como no caso do *ready-made*. É preciso, apesar de tudo, capturar sensações,

mesmo se através da contradição de objetivações intelectuais. Se não é possível conhecer a realidade última através da representação, nem tampouco eliminar a representação para acessar o real diretamente, então a arte busca a sensação oblíqua desse acesso. Possível por uma suspensão das determinações em favor do *estar ciente* das sensações presentes ou presentificadas, na relação e fluxo entre percepções atuais e imaginações. A lógica da arte não é idêntica à lógica da simbolização, nem limitada à lógica da sensação, mas própria do contrabando de sensações para dentro do mundo da linguagem. Logo, ao longo de uma fronteira muito estreita tateia o artista, em busca do local onde as sensações acariciam as margens da língua.

4. Contra o *ready-made*

4.1. Imagens já-prontas e percepções atuais

Ao analisar os trabalhos de metal no início dessa dissertação, descrevi sobretudo o meu processo de concretização da imagem de pintura presente na minha mente. Uma imagem já-pronta. Analisando o processo de produção dos trabalhos percebi algumas características deste clichê do idioma moderno da pintura. Ele propõe a pintura como análoga ao campo visual, entendido como planar. Para esse idioma, a primeira exigência é da abstração, traduzida pela estrutura da grade ou das faixas, responsável por reafirmar a superfície em duas dimensões. A segunda exigência é a coincidência entre o aspecto visual ou ótico da pintura e o aspecto material da tinta, em detrimento da volumetria do segundo aspecto. A terceira exigência é a do quadro como um espaço independente do seu entorno. Esta última, assegurada por um espaço de exposição específico e especializado, também garantidor da não variação da aparência da pintura em relação às condições *in situ* (por exemplo, a iluminação da sala e o movimento do observador em relação ao trabalho).

Por outro lado, os materiais e o suporte dos trabalhos provocam ruídos nas enunciações de espaços ubíquos e autônomos tramados no referido idioma. Em outras palavras, a representação mental de pintura imaginada por mim a partir desse idioma era realizada com materiais e suportes incapazes de garantir a sua realização, porque eram incongruentes com o seu clichê, descrito no parágrafo acima. Assim, na experiência dos trabalhos já analisados, comparece uma tensão entre essa imagem clichê matriz, a cor, e os materiais e suporte tridimensional da pintura.

Para haver tensão é necessário a presença de duas coisas incongruentes. Podemos pensar que a cor nos trabalhos tem estreita relação com a curvatura do suporte e, portanto, não faria sentido supô-la diferente dele. Mas na verdade ocorre uma desconexão entre cor e a superfície do suporte. Pois, a rigor, o suporte é acompanhado pela tinta. Já a cor, como percepção da luz, nem sempre se associa à tinta, mas pode acontecer compondo uma imagem planar, chapada em um plano integral, muito embora o seu suporte seja composto de duas chapas distintas de metal empenado⁴³. Em suma, a imagem planar é uma ilusão produzida por um processo perspectivo e, como tal, mostra um todo ordenado a partir de um ponto de vista específico.

⁴³ Essa aparência planar é muito difícil de notar quando o trabalho é fotografado ou mesmo visualizado à pouca distância.

A pintura em perspectiva permitia uma visão do mundo “natural”, mas apenas sob certa distância e condições pois: “um quadro construído em perspectiva pede para ser considerado a uma distância ligeiramente menor que a sua largura, enquanto que esta não deveria ultrapassar a medida adequada para evitar qualquer deformação do plano” (DAMISCH, 1984, p. 105). No caso do meu trabalho existe também a impressão de uma superfície pictórica única e planar, como aquela descrita na análise que inaugura esta pesquisa. Tal impressão, todavia, é presente apenas quando vemos os trabalhos a partir de uma determinada distância e, também, frontalmente – de uma posição em que fica oculta a sobreposição das duas chapas que compõe o suporte da pintura, e da qual a falta de nitidez da visão compensa tanto o empenamento literal dos planos do suporte, quanto torna irrelevante para a visão do observador a diferença na distância entre as duas chapas⁴⁴.

Imagem e suporte se aproximam nesse ponto, em detrimento das qualidades materiais do segundo e em favor do enquadramento e da sensação de superfície planar. As áreas de cores brilhantes são resistentes a este efeito, pois reagem ao suporte e às condições de iluminação do ambiente. Ainda assim, a “astúcia do quadro⁴⁵” desautoriza tais indícios de materialidade e das condições situacionais do trabalho, de modo que tais efeitos podem até mesmo comparecer como se fossem ilusões pictóricas. Portanto, ocorre uma desconexão entre imagem e suporte, permitindo conceber uma tensão entre estes dois pontos.

Sobretudo se concordarmos: a supressão da tridimensionalidade do suporte acontece no exercício de um olhar a partir de um ponto de vista não privilegiado para a experiência destes trabalhos. Este é apenas o ponto onde a imagem acontece, entregando uma versão vacilante do que imaginei estar colocando sobre o suporte. Ou seja, se por um lado o quadro desautoriza os indícios a partir dos quais podemos identificar os materiais e a tridimensionalidade dos trabalhos, por outro, o suporte perturba essa imagem com o mínimo deslocamento do observador e apronta assim um jogo entre aspectos do corpo físico do trabalho e aspectos da imagem – estes últimos referentes à pintura como entidade planar e puramente visual.

Há uma interpenetração dos aspectos percebidos dos trabalhos. Alguns destes aspectos comparecem como propriedades que determinam signos de pintura, de acordo com o semblante assumido pela pintura a partir do desenvolvimento de um idioma pictórico abstrato moderno e

⁴⁴ A perda gradativa de nitidez conforme o aumento da distância é um fenômeno de iluminação próprio à percepção do espaço, que pode ser descrito como perspectiva atmosférica (AUMONT, 2002, p. 43). O fenômeno real encontra também uma tradução na pintura figurativa.

⁴⁵ Termo utilizado por Hubert Damisch (1984) para explicar a capacidade do quadro de produzir um fechamento e uma determinação do que deve ser contabilizado na operação de significação. O que está fora do quadro não interessa.

concreto. Enquanto há outros aspectos que são propriedades as quais determinam signos (sinais) de um objeto concreto e tridimensional conforme identificado em nossas vivências cotidianas.

O empenamento do suporte e a presença do reflexo e de tintas metálicas e reflexivas, ao perturbar a imagem da pintura e torná-la incerta à mínima variação de posição, convidam o público a se movimentar e investigar essas variações, fazendo a definição conceitual do trabalho se tornar imprecisa, pois acontecerá aberta à função de transitividade do próprio público.

Figura 14 – Bruno Marcelino. Sem título, 2017. Tinta spray sobre aço inox e alumínio e aço inox espelhado. 22cm x 24cm x 8cm. Foto: Marcelo Almeida



Fonte: Arquivo pessoal

Nesse caso, um conceito de pintura é convocado pela aparência percebida dos trabalhos, mas não coincide com o suporte. A parte escultórica do suporte, o seu empenamento e a chapa de inox espelhado sem pintura provocam, conforme nos movemos, um deslizamento intelectual entre signos pictóricos e escultóricos. Isso é precisamente verdadeiro quando vemos o trabalho de lado [Figura 14] e já não sobra quase nada da projeção da imagem pictórica na chapa de inox espelhado. Enquanto isso, quando vemos o trabalho de frente, é o pictórico que predomina [Figura 15].

Figura 15 – Bruno Marcelino. Sem título, 2017. Tinta spray sobre aço inox e alumínio e aço inox espelhado. 22cm x 24cm x 8cm. Foto: Marcelo Almeida



Fonte: Arquivo pessoal.

Em tal operação, o funcionamento da linguagem, conforme descrita anteriormente, a partir de Lacan (1985), é tornado literal ou material. Aqui é preciso circunscrever bem essa questão: o trabalho não é uma ilustração da teoria psicanalítica, ele apenas ressoa, por meios concretos e de modo bastante peculiar, uma sugestão de funcionamento da linguagem na psique humana, intuída por Lacan (1985) a partir da prática da análise psicanalítica. No âmbito da análise, há o primado do significante, e não do significado, na identificação de sintomas. O sujeito, dirá Lacan (1985), desliza sobre os significantes. Este sujeito à que se refere o psicanalista francês não é o sujeito cartesiano, do *Cogito* – que existe em função, ou como função do pensamento consciente –, mas um sujeito não fixo, da falta e do desejo.

Ressoa nisto a metáfora utilizada por Krauss (1996) para marcar o caráter ambíguo da janela simbolista, presente por detrás da grade da pintura modernista abstrata. Trata-se de uma metáfora que sobrepõe vidro e gelo em uma entidade que é tanto cristalizada, quanto pode derreter e fluir. Existem esses dois sujeitos – e muitos outros – em uma só pessoa: aquele que é fixo e aquele que flui. Como Marcel Duchamp e Rose Sélavy (*Eros é a vida*)⁴⁶.

A meta, parece-me, para todo o trabalho de arte interessante, é o derretimento e a fluidez. Contudo, não é possível abdicar totalmente da fixação. Daí que o pensamento simbólico e os clichês são impossíveis de eliminar. Eles são os *ready-made* intransponíveis que nos servem como modelos e pontos de partida. Mas é possível desalojá-los e impedir que se acomodem.

⁴⁶ Rosalind Krauss chamou atenção para a grafia com dois erres de *Rose Sélavy*, o alter ego feminino de Marcel Duchamp, indicando que sua pronúncia resulta no homófono *Éros, c'est la vie*. (KRAUSS, 2007, p. 96-97)

O fixo e o fluído constituem uma metáfora da psique humana, identificada nos meus trabalhos. Há alguma analogia aqui com a metáfora do estágio (ou estádio) do espelho, utilizada por Lacan (1998) para explicar a formação do *eu* a partir da experiência do corpo da criança, percebido como despedaçado. Esta metáfora trata da constituição de uma imagem totalizante do *eu*, mediante a conformação de um número limitado de percepções regulares. As percepções assim fixadas são apenas algumas dentre incontáveis, muitas outras restam não totalmente formalizáveis, nem finalmente formalizadas, ao término do processo de constituição do *eu*. Processo este de identificação primária do sujeito com seus familiares, que servem de fôrma-reflexo para constituição da sua própria imagem (LACAN, 1998). A imagem total do *eu* dependerá do outro, capturado na condição de modelo. É esse outro semelhante que nos completa.

Nessa metáfora, o *eu* consciente pode ser análogo ao quadro como um dispositivo reflexivo de ordenação de um percurso subjetivo, a partir do ponto de fuga – o ponto do sujeito (DAMISCH, 1984). Ou seja, o *eu*, assim como o quadro, é também uma imagem, e também um termo do significado. O *eu* é o *Je* (Duchamp). Mas o quadro também é análogo ao *moi* (Rose Sélavy). A segunda acepção refere-se ao sujeito que escapa às conformações do *eu* consciente porque desejante: desliza e fluiu sobre significantes que falham em ingressar na constituição do seu mundo. É a parte inconsciente que retorna para perturbar a ordem consciente. Neste segundo caso o quadro falha em completar o *eu* e o precipita à alteridade⁴⁷.

⁴⁷ O quadro como termo de significação conforme denotado por Damisch (1984) existe para o eu consciente, e o ponto geometral da pintura é uma coordenada espacial para que o visível seja visto adequadamente, no sentido de compreendido e anotado o seu significado ou forma. No entanto, o quadro pode ser interpretado como um caminho para o sujeito do desejo. Nesse sentido, que Lacan (2008) imprime, o ponto que está para lá do anteparo não constitui reflexo do *eu* consciente que olha o quadro, mas um *olhar de volta*, imaginado pelo sujeito, como um olhar que não pertence a sua vidência. Trata-se de ter a sensação de ser visto enquanto vê. Só depois, ou sincronicamente, a este sentir-se “olhado”, o sujeito vê-se vendo. O olhar que retorna ao sujeito é do registro da alteridade, porque não é do seu *eu* consciente que ele parte, nem tampouco o *eu* é visado por este olhar. Em vez disso, tal olhar vem do e ao encontro do desejo (LACAN, 2008, p. 87). Portanto, há uma mancha ou buraco no quadro visível, por onde passa aquele sujeito que desliza sobre os significantes, antes daquele sujeito determinado que define os significados. A alteridade radical é um Outro no qual eu não me incluo, mas que me revela como um eu estranhado, ao me definir a partir dele e ao demonstrar ser ele também minha parte. Uma das figuras do Outro é a linguagem, mas também Deus. Assim, para Lacan o inconsciente é o *desejo do Outro*, enquanto um quadro de pintura é o *desejo ao Outro* (LACAN, 2008, p.115). Quer dizer que o quadro é uma oferta (dar a ver) de alteridade radical através da causação de uma falta indeterminada que, para Lacan, é um objeto não-realizado (LACAN, 2008, p.30). Esta hiância - qualidade do hiante, que é um buraco ou fenda muito grande, mas também significa esfomeado, do latim, *hians, ants*: que tem a boca aberta; ávido (HOUAISS e VILLAR, 2009) - é objeto causa do desejo, que pode ser preenchida pelo objeto imaginário que me completa. Nesse caso, o trabalho de arte é como um sujeito desejante, no nível em que também lhe falta algo para ser total. Disto se extrai o sentido de Ronaldo Brito (1999) atribuir aos trabalhos neoconcretos uma espécie de desejo. Os conceitos de sublime e cósmico presentes nos escritos de Hélio Oiticica (1986) ressoam também uma alteridade invisível e indeterminada no visível. É assim como o caos da pintura, de Deleuze (2008, 2011). Deus, quando figurado na arte, também pode ser signo disto e os ícones ganham ainda força não apenas porque nos colocam sob um olhar, mas porque capturam o olhar e o desejo de Deus (LACAN, 2008, p.113). Lembremos do Deus de Borges (1971),

Portanto, sentir a vida pulsar em um objeto material inerte pressupõe um truque de deslizamento do significado até desalojá-lo do significante. Um truque tramado no entrelaçamento de signos (o pensamento simbólico composto por imagens já-prontas e classificadas, que se relaciona e se articula com o *eu* consciente) e de sensações atuais (que estão para a experiência como vivências não simbolizadas). Uma articulação da falha em dar forma definitiva, à qual, por isso, não se pode atribuir significado nem sentido último por referência. O trabalho de arte acontece por meio da função de perturbação do sentido e referência unívocos. Por isso, fica conservado no estado de significante, sem significado ou sentido cristalizados.

Se a arte pode apresentar essa estrutura é porque ela não é apenas um objeto, mas também uma articulação na psique humana. Isto é, uma experiência vivida. Na impressão de vida causada em nós por um objeto material inerte e inorgânico, está em questão o reconhecimento da vida, e não a compreensão do objeto. Por conta disso, só é possível tal reconhecimento quando ocorre uma não identificação do objeto com seus modelos. Aham-se eventos, quando as sensações se sobrepõem ao intelecto. Essas sensações são o sujeito, ou seja, a própria vida, e não estão no trabalho de arte. Uma sensação aquém do trabalho, embora não prescindia da percepção a partir do trabalho para se realizar. Assim, na expressão “obra de arte”, cabe restituir ao termo obra seu significado de efeito de um trabalho ou ação: a obra é no sujeito, como um acontecimento, cujo gatilho é o percepto que chamamos de trabalho de arte.

No nível da linguagem, o trabalho de arte pensado como um significante é o pensamento possível da arte mais próximo da realidade última, concreta, por assim dizer. Mas sem dúvida ainda segue tramado dentro do mundo simbólico.

Conforme discutido no capítulo anterior, nossos modelos são os *ready-mades*: são os clichês; o *kitsch*; as imagens cujos usos e sentidos estão definidos por convenção e reiterados por hábito na interpretação da experiência; são as definições já tomadas como garantidas; as coisas já determinadas e já acabadas; é todo o objeto; é tudo aquilo cujo significado está

desejante da experiência mundana e material do corpo, e do fato de muitos ícones apresentarem materiais preciosos incrustados. Em contrapartida, Hal Foster (2014) defende que na falta de uma ordem transcendental de referência - uma alteridade radical, tal como Deus - não há completude, pois há persistência de um furo no anteparo, por onde retorna algo de um real não simbolizado. Seja como for, o que se quer indicar aqui é que, se um artista não procura, mas acha, como nos conta a anedota de Picasso citada por Lacan (2008, p.15), então uma obra de arte é um trajeto para o sujeito consciente que procura, mas que antes de encontrar o esperado, acha o inesperado.

previamente posto, antes da experiência situada. Diante disso, para alcançar a condição de significante, é incontornável a tarefa de esquivar-se dos significados, passando por entre eles. Adiar a determinação do que são as coisas. A dificuldade é: sendo o *ready-made* um modelo, ele não está apenas no substrato material do trabalho realizado pelo artista, mas nos cérebros⁴⁸. De tal forma que nos é impossível não ter em conta o quanto nossas práticas podem se orientar por ideias de centenas de anos⁴⁹. Com isso em mente, cabe refutar a hipótese demasiada otimista de Theo van Doesburg (1883-1931), que assinala o fim da especulação e a chegada em uma pura realidade plástica e concreta:

Pintura concreta e não abstrata, porque já passamos o período das pesquisas e experiências especulativas. Em busca da pureza eram os artistas obrigados a abstrair as formas naturais que escondem os elementos plásticos... Pintura concreta e não abstrata, porque nada mais concreto, mais real que uma linha, uma cor, uma superfície. (BRITO, 1999, p. 37)

O modernismo construtivo procurou esquivar-se das convenções pictóricas de representação – do clichê figurativo –, eliminando totalmente a representação e seus cânones. Para Deleuze (2011) o projeto da abstração de Mondrian buscou realizar uma espécie de salto sobre a catástrofe da destruição do clichê. Mas como Deleuze (2011) observou, no fim, a própria prática da pintura abstrata passou a produzir clichês: aquilo que o projeto iconoclasta construtivo intencionou evitar. Em certo ponto, ficou claro: a pintura abstrata era uma representação e chegou à condição de *ready-made* em pouco tempo. Os esforços de superar o clichê definitivamente foram convertidos em clichês por repetição. Para Krauss (1996) o original e a origem pura buscada pela grade pictórica jamais deixaram de se realizar como cópias. Para Greenberg (2013) a pintura modernista imitava os procedimentos de imitar. Então, nas palavras de Joseph Kosuth (2010), em algum momento entendeu-se que o expressionismo abstrato expressava o expressionismo. Provavelmente quando a pintura de uma bandeira se tornou a representação máxima (ou mínima?) da pintura americana.

A anedota narrada acima, sobre o expressionismo abstrato, tido como expressão de si mesmo antes de uma expressão do próprio artista, sem dúvida corresponde a uma fração estreita

⁴⁸ A questão do dos clichês mentais foi anotada do Deleuze (2011), comparando-os aos simulacros de Lucrecio. Antes disso, o escritor D. H. Lawrence escreveu que: “A história inicial de Cézanne como um pintor é a história da sua luta contra seu próprio clichê. Sua consciência queria uma nova realização. E a sua mente já-pronta [*ready-made*] ofereceu-lhe em todas as oportunidades uma expressão já-pronta [*ready-made*]. (LAWRENCE, 1972, p. 576)

⁴⁹ Referência à advertência de Mario de Andrade a Fernando Sabino: “Não se esqueça por favor que você é um ancião de quinhentos anos no vício duma ideologia” (SABINO, 2003, p. 213).

dos discursos sobre o expressionismo abstrato. Não obstante essa posição cavou uma vereda por onde correram, até bem pouco tempo, parte considerável das discussões e discursos particularmente limitados sobre este assunto. A análise de Joseph Kosuth (2010) entra nessa categoria, porque aceita totalmente o entendimento contemporâneo do expressionismo abstrato como um clichê de pintura, como uma pintura totalmente convencionalizada. A meu ver, é mais produtivo alçar no presente as possibilidades abertas pelas práticas peculiares dos inúmeros artistas daquela cena, pensando quais delas podem nos levar, ainda hoje, para além do convencional. Sem dúvida, muitas dessas práticas são relativas à ação do artista, à presença e aceitação, nas pinturas acabadas, das contingências da execução pictórica. Mas também contam as peculiaridades do embate entre obra e espectador.

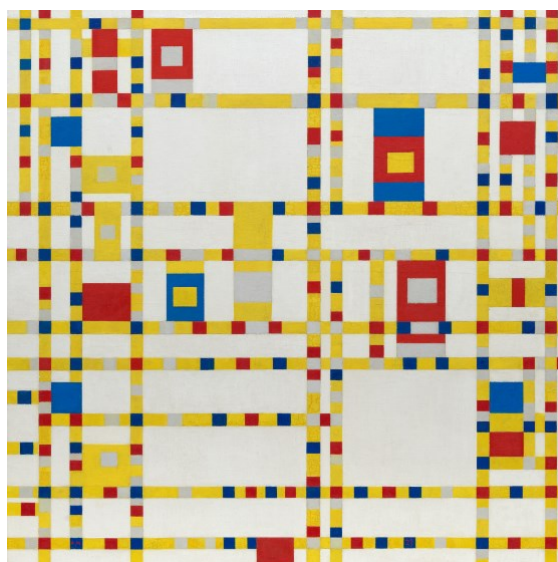
À parte disso, tal anedota é atravessada por uma inegável lógica da produção da arte na nossa cultura, que reza o seu destino como clichê, ou mesmo *kitsch* - algo cujo sentido ou funcionamento é dado e conhecido de antemão, fazendo mínimas a sensibilidade e reflexão requeridas (GREENBERG, 2013) e cuja realização, segundo Krauss (BOIS e NONES, 2018), se dá por meio de técnicas que simulam o resultado de um saber perdido sobre o modo de produção dos objetos e das experiências. Um destino precipitado no horizonte com maior rapidez quanto mais bem-sucedida se tornar uma prática artística. Ao suceder muitas vezes, deixará de ser uma prática, para se tornar um hábito, e então designará um conjunto de objetos, depois um estilo já-pronto, e finalmente, um clichê.

Diante disso, o projeto modernista da pintura e sua intenção de eliminação da representação e da metáfora – que significava a eliminação do simbólico para realização (como projeto) de um mundo que fosse tão somente concreto –, mostrou-se impossível. Sua possibilidade esteve muitas vezes apoiada em uma definição positivista de sujeito e, portanto, da vida – no sujeito cartesiano da ciência do século XIX, este “dominado pela ideologia do saber objetivo e inconsciente das implicações decorrentes da sua própria posição na produção desse saber” (BRITO, 1999, p. 30). Esse sujeito esclarecido é também aquele que crê possível acessar o real sem mediação ou por uma mediação neutra. Ele não acredita no clichê, sendo essa descrença também um motivo para a arte, a ele filiada, atingir sem muita demora a condição de clichê. Pois objetivar é determinar, e uma vez determinado e cristalizado, basta repetir para se chegar ao clichê. Tragicamente, quando se determina o que arte é, só resta a repetição dessa determinação.

Por exemplo, ainda que o ritmo fosse para Mondrian a expressão da vida, o sujeito do ritmo não é expressão sem forma, mas o sujeito que dá forma à vida mediante a repetição. Não cessa de atribuir à vida cadência, conformando seu movimento na repetição: o sentido através

do ritmo. Se encaminharmos esta lógica ao paroxismo, encontraremos uma situação em que a dissipação da arte na vida é, ao contrário, uma conformação da vida à arte, ou uma ordenação da vida pela arte.

Figura 16 - Piet Mondrian. *Broadway Boogie Woogie*, 1942-43, óleo sobre tela. 127 cm x 127 cm.



Fonte: Acervo do MoMA.

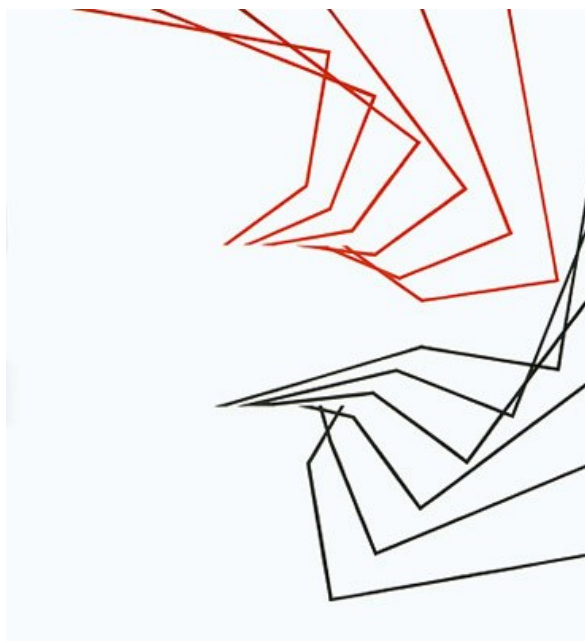
Entretanto, o movimento De Stijl jamais produziu a tal reforma do ambiente social prefigurada como a sua motivação central. Ao contrário, é sintomática, pelo menos no caso mais ortodoxo, representado por Mondrian, a limitação, de modo geral, das investigações ao plano do quadro, como “uma aventura espiritual” (BRITO, 1999, p. 19). Assim, uma vez determinado que a pintura se trata de ritmar os elementos primeiros da sua constituição, e diante da impossibilidade de passar a ordem da pintura à vida, não caberá fazer outra coisa senão repetir-se, pois nada mais há para descobrir. O caminho só poderá ser o clichê. Já a funcionalização da arte encaminhada pela Bauhaus é certamente uma expressão menos equívoca da racionalização dos espaços e processos da vida. O seu destino é assumidamente o já-pronto e repetível.

Segundo Ronaldo Brito (1999), o concretismo brasileiro produziu-se através de uma funcionalização da arte como comunicação visual. A vanguarda construtiva brasileira buscou, portanto, o ingresso da prática do artista na esfera de atuação profissional junto aos meios midiáticos, como um programador visual, sendo o artista responsável pela elaboração de métodos visuais de difusão de informação para um amplo público. Conforme o autor, tratava-se de elaborar modelos para comunicação midiática. Considerando esta última uma instância

marcada pela reprodutibilidade e repetição, esses modelos seriam clichês pré-fabricados, inventados como coisas já-prontas, destinadas a uma disseminação e absorção rápida.

Não obstante, em pinturas geométricas como as de Waldemar Cordeiro, por exemplo, não há qualquer função. Elas se mantêm como especulações, ou protótipos, conservando o frescor e peculiaridades únicas em cada trabalho. Ainda assim, o jogo perceptivo apresentado pela maior parte delas não escapa de duas condições articuladas entre si: a) a evidente autonomia e limitação do trabalho ao plano de projeção abstrata da imagem, o qual supõe também um sujeito observador que é um ponto abstrato no espaço – vagamente espiritual, porque sem corpo; e b) a presença de uma narrativa visual, igualmente evidente, dada pela sensação de movimento e processo. Essas duas condições garantem, apesar da ausência de função efetiva, a confirmação da tese de Brito (1999), pelo menos em relação a Waldemar Cordeiro, à saber, aquela que identifica a arte construtiva aos processos de comunicação: eram “mensagens estéticas” que, contidas “nos limites das operações semióticas, não postulavam uma participação fenomenológica” (BRITO, 1999, p. 43).

Figura 17 – Waldemar Cordeiro. *Idéia Visível*, 1957, esmalte sobre hardboard, 100 cm x 100 cm.



Fonte: Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

A arte de Cordeiro organiza ritmos perceptivos, se conectando à poética de Mondrian. Mas o ritmo das composições de Cordeiro tem um pano de fundo diverso daquele das grades

de Mondrian. Ronaldo Brito (1999) entende a motivação de concretismo brasileiro alinhada à emergência do design:

Havia um respeito ao indivíduo que pode ser atestado pelas preocupações didáticas do concretismo, pela sua crença na formação de designers que viessem a intervir com eficácia na complexa rede informacional em que se transformara a civilização. (BRITO, 1999, p. 84)

Concordando com Ronaldo Brito, podemos pensar que antes dos concretistas produzirem um modelo epistemológico de sociedade, sua intenção seria atuar em alinhamento com um mundo já emergente. Portanto, tal atuação é menos especulativa se comparada ao projeto de Mondrian, pois sua intenção desdobra-se no presente da sociedade. Não obstante, o seu programa ainda pode ser definido em congruência parcial com a intenção de De Stijl e, sobretudo, da Bauhaus, se pudermos convir que “tratava-se, como sempre, de tornar a arte um fator socialmente objetivo, algo que auxiliasse a transformação do ‘ambiente’” (BRITO, 1999, p. 84)⁵⁰. Segundo Brito (1999), esse programa reformista ocorreu mediante uma objetivação da arte concreta, isto é, sua transformação em uma metodologia aplicável, virtualmente, por qualquer sujeito.

No fim, no que tange a prática da pintura como arte concreta, sua ênfase estava na racionalização do plano pictórico como um espaço de relações abstratas dedutíveis pelo intelecto, compreendido como neutro e universal, pois “o seu programa privilegiava a inserção objetiva do trabalho de arte contra o envolvimento subjetivo”. (BRITO, 1999, p. 85). Estava em jogo a produção de um método objetivo de eliminação da metáfora e da ambiguidade, em favor da clareza e visão ubíqua. Assim:

[...] o problema central desta última [arte concreta] era a intencionalidade linear, o rígido *objetivismo* para o qual apelava: quase sempre apresentava-se [sic] como produto a ser lido e equacionado pela racionalidade programática mais evidente. Sua arma contra o conteudismo metafísico era uma estética do jogo [...], uma combinatória mais ou menos complexa cujas articulações se davam no plano exclusivamente óptico. Quer dizer: a mobilização do sujeito observador se restringia ao centro consciente (digamos, facilitando um pouco as coisas, ao ego) de seu psiquismo. (BRITO, 1999, p. 86)

⁵⁰ Sobre a questão da dimensão especulativa da poética de Mondrian ver Ronaldo Brito (1999). Sobre a pintura como modelo epistemológico ver Yve-Alain Bois (2009).

Considerando que o *eu* consciente pode edificar, a partir da experiência, uma imagem de si, a representação do campo visual pelo anteparo planar da pintura, determinado pelo quadro, funciona como um reflexo do *eu*. O fato de que seja dado apenas ao *ego* é discutível na mesma medida que a “pureza” do *ego* é discutível, mas o quadro certamente é, grosso modo, o seu reflexo. Ele não é dado ao fluido, apenas ao fixo. Assim, requisita, sobretudo, ou principalmente, as estruturas conscientes para sua compreensão. Do sujeito é solicitado que seja somente um grande e único olho da mente, capaz de jogar com os sentidos, dentro de um cenário de experiência controlado. A idealização torna-se identificável na determinação visual da experiência perceptiva, mediante a exclusão de outros sentidos, e da exclusão de dados subjetivos não formalizáveis pela consciência. Assim, o trabalho de Cordeiro está para ser lido pela racionalidade objetiva.

Figura 18 – Waldemar Cordeiro. Contradição Espacial, 1958, esmalte sobre compensado, 95 cm x 100 cm.



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

Nesse sentido, um quadro de Cordeiro não é um objeto puramente concreto, mas um espaço idealizado. O espaço planar é uma representação do espaço mental. O trabalho pode ser

metaforicamente interpretado como a simulação da sensação subjetiva de separação da mente do corpo. Ele é também uma abertura à mente. O jogo entre múltiplas possibilidades de interpretação semiótica sugere múltiplas narrativas tramadas pelo *eu* consciente, constituindo uma possibilidade de extensão do pensamento no mundo, a partir do quadro. Uma série de caminhos claros – e sem sombras – passíveis de serem percorridos pelo intelecto.

Idealização análoga também se faz presente no trabalho anterior e tridimensional do artista suíço Max Bill. A *Unidade Tripartida* – escultura que foi premiada na Bienal de São Paulo de 1951 – é um bom exemplo de um espaço ideal e de representação, dado ao *eu* consciente, com a devida clareza e sem obstáculos. A base exigida pelo trabalho, elemento análogo ao quadro e à moldura, é o primeiro e mais claro indício deste fato. Além disso, o apoio mínimo da escultura sobre esta base sugere menos uma situação de equilíbrio e mais uma sublimação da gravidade e da existência material da peça. Não se trata de uma colocação, mas de um quase não estar.

A forma altamente elaborada do trabalho adequa-se muito bem ao material, como se fosse a melhor forma tridimensional dele – pois é plana e contínua. Até mesmo os reflexos parecem atrelados à superfície e ao material, pois a peça possui um acabamento parcialmente embaçado – ainda que reflexivo, não é espelhado. Peculiaridade garantidora de uma maior distância entre trabalho e espaço de exposição, pois o entorno não é refletido pela superfície da obra como imagem reconhecível, como acontece, por exemplo, em alguns exemplares de Constantin Brancusi.

É sintoma também desse espaço ideal o título do trabalho. Importa nele o termo unidade, pois ela não é efetivamente “partida”. O vazado “reparte” a superfície dessa escultura, mas não cinde sua unidade, em vez disso é envolvido e capturado por ela. A escultura de Max Bill aproxima sua forma do material, numa articulação análoga à aproximação entre imagem e plano na pintura modernista. Em suma, mesmo que sua aparência seja variável e dependa do ponto de vista do observador situado, a forma altamente elaborada da escultura é a “melhor forma” do seu substrato material, porque parece inseparável dele. Essa é a unidade.

Por fim, e talvez mais importante, seja ressaltar que de qualquer ponto de vista, compreende-se a escultura de Bill. Uma peça passível de ser percorrida sem barreiras, se não com a visão, com a mente, por dedução. Assim, a forma objetual da escultura pode ser configurada sem equívocos, quebras, saltos de consciência. Seu idealismo nutre-se da vontade de ser objetiva e totalmente clara ao entendimento, talvez na intenção de superar o que Walter Gropius (1883-1969) chamou de lamentável abismo entre realidade e razão (BRITO, 1999, p. 21). Será também essa clareza o motor a empurrar o trabalho na direção do repetível e do clichê.

Para Rosalind Krauss (2007) as esculturas construtivas que possuem um centro revelado e dirigem-se do seu miolo para fora, tal como algumas peças de Naum Gabo (1890-1977), são em si “uma forma de apresentar o poder criativo do pensamento, uma meditação sobre o crescimento e desenvolvimento da Ideia” (KRAUSS, 2007, p.303). Acredito ser esse o caso também da escultura analisada de Max Bill, a *Unidade Tripartida*. Esse modo de trabalhar também pode ser lido como uma metáfora da compreensão da realidade concreta, já que ela é análoga a invenção formal:

[...] temos uma tendência a pensar que o ato de descobrir como é determinada coisa significa conferir a ela uma forma, propor para ela um modelo ou imagem capaz de organizar o que, visto superficialmente, parece o arranjo incoerente de fenômenos. (KRAUSS, 2007, p. 297)

A ênfase no centro como origem da forma escultórica seria um modo de representar ou descobrir um princípio gerador, estando presente também na escultura vitalista de Henry Moore (1898-1986), onde ganha uma evidente silhueta simbólica, relativa a um espaço central de onde “provém a energia da matéria viva, a partir da qual sua organização se desenvolve como os anéis concêntricos que anualmente se formam em direção ao exterior a partir do núcleo constituído pelo tronco da árvore [...] (KRAUSS, 2007, p. 301).

Krauss (2007) entende que essa metáfora organicista também está presente na lógica da escultura construtiva. Sendo ainda uma lógica análoga à estrutura da pintura como um reflexo da pessoa do artista. Assim como nós, a pintura teria um corpo material e um interior imaterial – em outras palavras, uma mente e um corpo. Ou então, como tenho colocado, uma porção que é entendida como fixa e outra entendida como fluida. Na interpretação de Krauss (2007) tais estruturas – de núcleo central vazio na escultura, e de dentro e fora na pintura – são expressões do racionalismo criticado por Donald Judd no âmbito da arte. Segundo a autora estas seriam as características fundamentais de uma arte que, na visão de Judd, é “baseada em sistemas construídos de antemão, sistemas apriorísticos”, os quais “expressam um determinado tipo de pensamento e lógica amplamente desacreditados hoje em dia como meios de descobrir como é

o mundo”⁵¹(JUDD apud KRAUSS, 2007, p. 293). A crítica de Judd mira uma concepção de mente reduzida ao ego, em que sujeito consciente é capaz de determinar, objetivamente, a realidade, ou seja, enquadrá-la, dar a ela um termo e fixá-la. Mas esse sujeito, é apenas uma fatia da psique: àquela fixa, relativa ao *eu*. Judd, por sua vez, compreende que não existe causa para indutiva da hipótese de uma racionalidade universal e que não há como justificar a sua dedução a partir de uma mente particular.

Em congruência com a sua crença, Donald Judd empreendeu um esforço no sentido de evitar compor o trabalho a partir de um centro de referência. Em vez disso, adotou a repetição seriada própria da produção industrial. Uma operação convencional, utilizada pelo artista para organizar a disposição das partes dos trabalhos. Seu modelo foi o universo comercial e industrial, e não a Ideia. Segundo Krauss (2007), tal operação sistematizada também contribuiu para empurrar o significado da obra para a sua superfície, eliminando a sua interioridade metafórica e ilusionista⁵². A meu ver, em parte isto ocorre porque os objetos e materiais do mundo comercial são compreendidos como utensílios e simulacros, sem interioridade. Além disso, a autora destacou ainda a exploração dos efeitos e aspectos dos próprios materiais, sem fazê-los representar outra coisa. Para Krauss (2007), tais estratégias mantinham o significado da obra aberto, deslocando-o para o espaço cultural amplo de discussão pública, em vez de conservá-lo em um ponto subjetivo e privado, definido como o espaço psicológico interior do artista. A meu ver, para essa indeterminação acontecer, não basta apenas o trabalho de arte se desvincular da noção de gênio do artista. Ele também precisa se desembaraçar do significado comercial atrelado aos objetos e materiais dos quais é feito.

No capítulo *A nova sintaxe da escultura*, do livro *Caminhos da Escultura Moderna*, Rosalind Krauss cobre mais de uma década da cena artística americana, focando na escultura *minimalista* e *pós-minimalista*. Mas nesse capítulo é ausente uma análise detida nos efeitos inconstantes das superfícies e materiais das peças de Donald Judd, e a articulação destes com a forma convencional dos seus objetos específicos e com a transitividade do público. A análise é do discurso do artista, não exatamente dos seus trabalhos. Isso não parece ser um acaso se

⁵¹ O trecho citado por Rosalind Krauss faz parte de uma entrevista concedida por Donald Judd - e Frank Stella -ao crítico Bruce Glaser, em 1964. A transcrição da entrevista completa foi publicada em português na coletânea *Escritos de Artistas, Anos 60/70*, organizada por Glória Ferreira e Cecília Cotrim. Optei pela tradução contida em *Caminhos da Escultura Moderna* por questões de clareza e estilo. Para a entrevista completa ver (FERREIRA e COTRIM, 2006).

⁵² Com efeito, já que os minimalistas trabalharam com elementos extraídos do universo comercial, e “nenhum tipo específico de conteúdo fora conferido”, puderam “tratar o *ready-made* como unidade abstrata” (KRAUSS, 2007, p. 298). Segundo a autora, como os elementos apropriados eram simples, abstratos, e sem indícios de manipulação, seria difícil identificar neles um espaço interior de onde provém sua força vital, ou seu princípio gerador. Assim, “os elementos *ready-made* são capazes de transmitir, em um nível puramente abstrato, a ideia de simples exterioridade” (KRAUSS, 2007, p. 300).

considerarmos o escopo do livro. Nele a autora propõe uma releitura da história da escultura moderna a partir das categorias do tempo e espaço reais, enfatizando a superfície da escultura e a experiência de passagem ou deslocamento de um sujeito específico em relação às obras tridimensionais. Sem dúvida a intenção é incluir o minimalismo americano como capítulo decisivo dessa mesma história.

Mas o número restrito de páginas do artigo, somado ao ambicioso recorte cronológico, impõem um quadro de análise onde não cabe uma abordagem dos trabalhos de Judd, que são profundamente ambíguos. O recorte parece intencional, pois a ambiguidade dos trabalhos de Donald Judd não passou despercebida pela autora. Há outros textos nos quais Rosalind Krauss chama atenção para a ambiguidade no trabalho de Judd, assim como para o espaço mental idealizado que qualquer atividade pressupõe⁵³. Hal Foster (2014) seguiu a abordagem literalista de *Caminhos da Escultura Moderna* no seu livro *O retorno do Real*. Entretanto, passado algum tempo, o autor escreve *Complexo arte-arquitetura*, e confessa: deixou escapar as ambiguidades do minimalismo porque por muito tempo deu crédito “às palavras de Donald Judd de que os objetos minimalistas se opõem a qualquer ilusionismo pictórico ou espaço virtual” (FOSTER, 2015, p. 215).

Isto revela um vetor de idealização também na crítica da idealização, quando ela insiste na completa eliminação da ilusão e da imagem idealizada. Resta um ideal subjacente na defesa e na suposição da existência de uma poética puramente material, capaz de eliminar toda a virtualidade. Essa crença subentendida no literalismo impede uma interpretação adequada de produções ambíguas como a de Donald Judd.

⁵³ No artigo *Alusão e ilusão em Donald Judd* [*Allusion and illusion in Donald Judd*] a autora descreve um trabalho apresentado pelo artista em que a primeira compressão da lógica construtiva do trabalho, que segundo Krauss deriva da assunção de uma lógica construtiva arquitetônica, produto de encontros prévios com estruturas construídas, é revelada uma ilusão, conforme nos movemos em relação à peça. Ao mesmo tempo, outras perspectivas podem sugerir uma alusão a arquitetura, desta vez não exatamente no nível construtivo, mas no decorativo, em referência às colunatas da arquitetura clássica. Nesse jogo, “o trabalho em si mesmo explora e ao mesmo tempo confunde conhecimentos prévios para projetar o seu próprio significado” [tradução nossa a partir de “[...] the work itself exploits and at the same time confounds previous knowledge to Project its own meaning” (KRAUSS, 1966)]. No artigo *Sentido e Sensibilidade* [*Sense and Sensibility*], Krauss defende que há uma mudança no modelo de conhecimento pressuposto pelo minimalismo, com relação ao modelo pressuposto pela arte anterior. O segundo seria mais cartesiano, na medida em que sustentaria uma existência prévia independente e autossuficiente do Eu, do espaço interior do sujeito, independente do espaço exterior, e por isso capaz de conhecê-lo objetivamente. Para Rosalind Krauss, no minimalismo o Eu passa a ser definido na relação com outras consciências, e nunca é completo em si mesmo. Segundo a autora a tentativa dessas poéticas é empurrar a denotação e a autopercepção do Eu consciente para muito perto da experiência situada, ou como uma função mesma da experiência, responsável por expor a fragmentação ontológica do Eu (KRAUSS, 1973). Em vista disso, meu argumento é que tal formação dialetizada da consciência não implica na eliminação total do Eu prévio à experiência situada, mas apenas em tensionamentos das certezas ou modelos anteriormente estabelecidos. Cabe sublinhar que a minha leitura é congruente com a interpretação prévia do trabalho de Donald Judd realizada pela autora, no artigo de 1966.

Assim, em algum grau, ainda é possível dar crédito às palavras de Judd, porque a ausência de ilusionismo pictórico e de espaço virtual não implica na ausência de toda a ambiguidade. Fala-se de coisas diferentes. Por exemplo, Foster sublinha que “Judd era avesso ao ilusionismo porque, para ele, representava as convenções esgotadas da pintura tradicional” (FOSTER, 2015, p. 218). Portanto, estaríamos falando especificamente do ilusionismo convencional da representação pictórica tradicional e do espaço ilusório de dentro do quadro. Ao mesmo tempo, isso requer, talvez, e em parte, compreender as palavras de Donald Judd na contramão do sentido último pretendido por este artista.

Já na acepção de Foster (2015), é como se os objetos específicos de Donald Judd virassem a pintura do avesso, fazendo o dentro da pintura se tornar o fora da escultura, liberando a pintura para o ambiente situado. Admitindo esse movimento, devemos convir que os objetos específicos de Judd não deixam simplesmente intacto o espaço pictórico. Se o espaço dos trabalhos de Judd é realmente diferente do espaço da pintura, isto tem que ver não só com a sua exterioridade, mas com o fato de não serem representações.

No trabalho de Judd, a oscilação entre a compreensão do objeto e a compreensão incompleta das irregularidades de aspectos perceptivos constitui o jogo proposto. Trata-se da produção de uma tensão entre conceito e percepção. Foster (2015) explica essa questão como uma tensão entre ilusionístico⁵⁴ e real. Para o autor, essa “tensão entre o ilusionístico e o real é profunda na arte modernista e poderia confirmar sua velha antinomia entre o idealismo e o materialismo” (FOSTER, 2015, p. 224).

O problema enfrentado por Donald Judd certamente cruza estas noções, pois a sua pesquisa é acerca da experiência: de como conhecemos – e da distância entre o que podemos conhecer – e a realidade. Se essa tensão existe no seu trabalho, afirmar que suas peças são objetos específicos, totalmente literais, não é imediatamente congruente com a afirmação de que suas peças permitem ser compreendidas integralmente. Significa apenas que elas devem ser tomadas pelo que são, e não como representações de qualquer coisa ausente. Também os materiais devem ser tomados como materiais que são. Mas isso não significa que os trabalhos podem ser tomados como objetos totalmente transparentes ao intelecto ou cognição. Ou seja, admitir a ausência de ilusão pictórica não significa assegurar a compreensão dos trabalhos de Judd de forma objetiva. Se os objetos específicos de Donald Judd são objetos de arte será porque fazem-nos fracassar na tarefa de conhecer objetivamente, tanto pelo caminho do modelo ideal, quanto pela trilha da contabilização e classificação dos dados experimentados.

⁵⁴ Conforme a tradução de Célia Euvaldo.

Porque dizer que os objetos são alguma coisa, por exemplo, um cubo, uma coluna ou uma caixa, implica em, a partir da experiência, constituir um espaço ideal e simbólico residual, relativo justamente ao ego, que aplica às coisas uma determinação objetiva. E diante das formas simples dos seus trabalhos nós produzimos uma cognição quase imediata da sua volumetria. Assim, transformamos naturalmente um percepto em um objeto manipulável mentalmente. Circunscrevemos uma imagem fixa de objeto específico tridimensional, formado no intelecto. Assim, se um dado espaço ideal fundamental não pode ser eliminado completamente quando se projeta alguma coisa, tampouco pode ser eliminado quando se experimenta. A contabilização do que é espaço tridimensional real e material no trabalho de Judd é inseparável da idealização de um objeto mental, isto é, de um processamento em termos simbólicos dos seus cubos, caixas e volumes seriados. A idealização fazendo parte de uma ontologia própria da espécie humana, inescapável em todos os níveis, e sendo caracterizada pela sensação que temos de que a mente acontece de modo separado do ambiente (SEARLE, 2021). Essa é a ilusão em Donald Judd. Enquanto isso, o que Foster afirma ser a ilusão, porque relativo à pintura, como os reflexos, as cores e as inconstâncias perceptivas dos materiais, são, em conjunto, uma contraparte da redução conceitual dos trabalhos do artista à objetos mentais. O modo como são percebidos em situação entre em choque com a definição dos seus trabalhos como objetos.

Então, a exemplo de Deleuze, devemos prestar muita atenção no que dizem os artistas⁵⁵. Quando Judd diz não ter interesse pela pintura, não é porque não deseja fazê-la, mas porque não deseja fazê-la de novo (FERREIRA e COTRIM, 2006, p. 97). A trincheira é taticamente cavada no limite de práticas que supõem uma sobreposição perfeita entre o mundo privado do artista, as operações pictóricas, o espaço ilusório do trabalho, o mundo privado do observador e o ambiente. Esse alinhamento reverbera o quadro e a estrutura perspectiva do ponto de fuga – ponto de um sujeito monocular e universal –, base do ilusionismo pictórico racionalista a que Judd se refere. Ele é também uma das bases, na pintura, da coincidência entre linguagem e realidade. Afinal de contas, essa coincidência é também entre mente e realidade, sendo base da antinomia entre corpo e o *eu* consciente, pois esse *eu* é um *Eu* transcendente, assim como o desenho divino da natureza, ou a lógica racional pressuposta na realidade física.

Donald Judd propõe uma alternativa a este modelo de ilusão pictórica e de relação entre sujeito e realidade, mas não através de puro materialismo, nem pela recusa de todo e qualquer

⁵⁵ Refiro-me às aulas sobre pintura ministradas por Deleuze entre março e junho de 1981, que deram origem ao livro *Francis Bacon: Lógica da Sensação*. Na série de palestras o filósofo comenta a atividade do pintor mais amplamente, também a partir de textos ou declarações de outros artistas, tais como Paul Cézanne, Paul Klee e Van Gogh. (DELEUZE, 2008).

espaço idealizado. Para Judd, os procedimentos e formas da pintura conhecidos até ali eram incapazes de conduzir uma abordagem adequada deste problema. Talvez porque a pintura tenha se desenvolvido no ocidente como um modo de produzir uma imagem, que funcionaria como um signo, se referindo para algo externo, e depois para si mesma. Servindo para alcançar este outro diferente dela. Mas Judd não faz um espaço representado, porque seu objetivo não pode mais ser alcançar um modelo definitivo de realidade através da representação. Ele não acredita que seja possível idealizar racionalmente a realidade porque seus modelos de realidade e de sujeito não são transcendentais. O seu *eu* não é um Sujeito universal. É por isso que toma como modelos as coordenadas que já existem na mente do público, coisas que a mente já conhece⁵⁶, tais como materiais e processos oriundos do universo comercial, organizados de forma convencional, como a sucessão dos dias (KRAUSS, 2006). Isto é, se utiliza de clichês e convenções extremamente genéricos, mas também disseminados. Assim, a sua tarefa fica sendo desestabilizá-los através da ênfase nas inconstâncias da percepção situada.

Nesse sentido, podemos pensar que quando os objetos específicos de Donald Judd trazem o olhar para superfície de objetos tridimensionais, eles não continuam a ilusão pictórica, mas elaboram miragens, que não são um caminho para o *eu* consciente, nem metáforas do processo de elaboração da Ideia, mas indicações da distância entre a percepção de um trabalho e o conceito de objeto, forma ou imagem mental que podemos extrair dessa experiência. As miragens, como inconstâncias e virtualidades perceptivas, são inseparáveis da contabilização delas como efeito de um material e em articulação com a motricidade do corpo na experiência situada no espaço real.

Então, o jogo se dá entre as percepções processadas pela mente como signos de um objeto material concreto, e aquelas percepções processadas pela mente como miragens, isto é, fenômenos ópticos percebidos como parte do espaço tridimensional real, mas em incongruência com os fenômenos percebidos e elaborados conceitualmente como objetos e espaços tridimensionais físicos. Estas miragens são engendradas pelas inconstâncias das superfícies reflexivas, dos materiais e da cor dos trabalhos. Elas são difíceis de se definir em uma forma fixa porque são justamente o que escapa às operações de determinação conceitual, variando de acordo com a passagem do público em relação à obra, acontecendo sempre em função do movimento daquele.

Todos esses processos são inseparáveis e impossíveis de abordar a partir de categorias como ilusão e realidade, ou ideal e material. Indicando uma diluição dessa antinomia, que não

⁵⁶ Em referência a Leo Steinberg (2008), segundo o qual os temas de Jasper Johns seriam coisas que a mente já conhece.

é exatamente moderna, mas ainda anterior – aquela em que a mente se separa do corpo e, de um lugar acima ou fora, compreende a realidade a partir da anulação do devir e das contingências. Os objetos específicos indicam algo distinto: a mente e o conhecimento são funções do corpo.

Pode-se argumentar que a sensibilidade contemporânea vê os trabalhos de Judd como pinturas. Sendo assim, contemplamos os trabalhos do artista de um ponto fixo, sem variar tanto a nossa posição em relação às peças. Além disso, os materiais tão francamente empregados na sua obra se tornaram clichês do design de produtos e de superfícies. Por isso, nossa tendência seria a de contabilizar as variações perceptivas do material como parte de uma imagem mental fixa do objeto, em vez de ocorrências desprendidas dele. Entretanto, a fixação ou a fluidez das inconstâncias perceptivas no trabalho de Judd dependem da instalação das suas peças e das condições do ambiente. Além disso, suspeito que mesmo uma instalação inadequada é incapaz de anular totalmente a estrutura de tensão de grande parte dos trabalhos deste artista.

De modo geral é muito difícil confundir o trabalho de Donald Judd com uma pintura. Contudo, vê-lo como uma pintura, uma coisa dada totalmente em uma mirada, na qual as relações entre as partes internas são importantes para o sentido do trabalho, é realmente um modo de “não ver” o seu trabalho. A depender do caso, a experiência com o trabalho de Judd pode exigir um comprometimento do público. Nada mais justo que solicitar esse esforço. Se o primeiro item da pauta é afastar a arte do espetáculo, como quer Hal Foster (2015), podemos começar pedindo ao público uma disposição diferente em relação aos trabalhos de arte. Talvez do mesmo grau que nos pedem as primeiras páginas de um romance. Uma postura pouco ou nada assemelhada à disposição para o consumo e para o entretenimento. Em suma, se contemplamos o trabalho de Donald Judd como pinturas não será essa uma disposição nossa? Além de tudo, contemplar os trabalhos como pinturas não implicará por sua vez outra definição de pintura?

Uma interpretação alternativa pode sugerir que Judd, assim como Duchamp, indica que “descobrir” como é a realidade, depende do contexto e do sujeito, e isso, para o ser humano, implica invariavelmente em uma tarefa de idealização. Portanto, um olhar não mediado culturalmente é impossível, e intenções nesse sentido estão fadadas ao fracasso. Nesse caso, penso os objetos específicos de Judd como dispositivos de agência desse fracasso. Se Judd se insurge contra um idealismo, a pintura possível de ser encontrada em seus trabalhos trama uma relação de tensão com a ideia que fazemos dos seus objetos tridimensionais. É uma ilusão contra outra ilusão.

Então, o lema de Frank Stella, *Aquilo que você vê é aquilo que você vê*⁵⁷, pode ser evocado para falar dos trabalhos de Donald Judd, mas como um enigma. Assim, podemos perguntar: mas afinal o que é aquilo que eu vejo? De que modo eu *olho* aquilo que eu vejo? Trata-se, enfim, do enigma entre o objeto externo percebido e o modo como ele é compreendido. A partir de um dado perceptível, todos nós percebemos o mesmo? Conjuramos a mesma imagem? E qual a distância entre o que vemos e o mundo físico? E qual a distância entre a imagem e o percepto de que ela é o ponto de partida? E entre o percepto e o símbolo, que pode ser o seu ponto de chegada, o que há? E como dizer daquilo que não entendo no que eu vejo? Como abarcar o invisível no que eu vejo? E como ocorrem todas estas articulações?

O entrelaçamento intensivo entre percepção e cognição presente nos trabalhos de Donald Judd, apresenta uma sintaxe aparentada àquela presente nos trabalhos de Willys de Castro. A admissão desse novo tipo de entrelaçamento em trabalhos construtivos é uma contribuição dos artistas neoconcretos à discussão em pauta. Isso não impede que as poéticas de ambos os artistas sejam bastante distintas, tanto em termos morfológicos e estruturais, quanto em termos de estatuto histórico.

Busco pensar os trabalhos como metáforas do funcionamento da mente humana, assim como um quadro renascentista pode também ser pensado como uma metáfora de funcionamento da mente humana, conforme se acreditava ser o funcionamento desta na sua época de emergência. Hoje, essa mente não pode, afinal, se resumir a um *eu* consciente que posiciona o corpo como acidental ou contingencial. Nesse nível, os trabalhos dos artistas Donald Judd e Willys de Castro são muito próximos, sobretudo acerca do tipo de sujeito que supõem e no âmbito da estruturação da metáfora: a qual não é representada dentro do trabalho, mas presente na sua mecânica de dispositivo, oferecido e posto para funcionar por uma experiência marcada pela motricidade corporal.

O trabalho de Donald Judd, assim como o trabalho de Willys de Castro, incitam ao movimento e ao trânsito do observador em relação ao objeto percebido. Assim, incluem o tempo e as variações de pontos de vista na experiência da obra. Isto evita que se atribua ao trabalho uma compreensão integral, como uma imagem mental claramente definida e abstraída do contexto de experiência ocasional, em que o público se encontra com o trabalho de arte. Nesse

⁵⁷ Ver *Escritos de artistas: Anos 60/70* (FERREIRA e COTRIM, 2006, p. 122-138).

sentido, não é possível reconstituir uma unidade integral ou modelo final capaz de garantir a compreensão de todas as percepções em jogo nos trabalhos destes artistas. Sobre esta questão, a partir do trabalho de Willys de Castro, Rodrigo Naves aponta:

Sem dúvida uma totalidade virtual rondava seus objetos, assinalando o solo do qual partia. Mas a precisão de seus deslocamentos – que numa interpretação empobrecedora se reduziria a um jogo óptico – impedia que se reconstruísse a unidade original, forçando sem cessar a percepção a procurar novos horizontes. Por meio desse movimento era a própria objetividade do mundo que se via colocada em suspenso, pois a inteireza das coisas adquiria um caráter ilusório que questionava resolutamente a feição dada da realidade e perguntava por suas determinações, ou seja, pelas relações que conduziram algo a uma certa configuração. (NAVES, 2007, p. 450)

Não poderia ser mais preciso: a inteireza é ilusória. O crucial na poética de Willys de Castro, nos seus *Objetos ativos* e *Pluriobjetos*, será a sensação de que eles são só parte, e não coisa inteira. Cada trabalho é só parte, e cada ponto de vista dele é também percebida como uma parte. As articulações dos planos pintados não conduzem a qualquer configuração final, mas ali estão para produzir indeterminações.

Se é simplista reduzir essas relações a um jogo óptico, será primeiro porque elas não se realizam em um único plano, para um olho descolado do corpo, mas são produtos da efetiva movimentação do observador no ambiente real, em relação ao trabalho, bem como da sua decisão pessoal de parar em determinado ponto para tentar capturá-lo mentalmente. Toda essa agência é incitada em parte pela falta de uma vista frontal ampla.

A estreiteza dos objetos ativos faz com que escapem ao maior defeito do quadro, segundo Donald Judd: o defeito de ser “um plano retangular chapado contra a parede” (FERREIRA e COTRIM, 2006, p. 98). Também escapam da ilusão de que são coisas integralmente dadas e claras à consciência. Talvez por isso sejam os trabalhos de Willys de Castro aqueles que capturam com maior precisão o conceito de “não-objeto⁵⁸”, do poeta Ferreira Gullar. Porque o “não-objeto” é um objeto especial, que escapa de todas as convenções artísticas, mas sobretudo da convenção do quadro, para encontrar a arte como formulação primeira do mundo (GULLAR, 2010). O poeta intenta um mundo sem clichês. Muito embora eu me afaste da ideia de tábula rasa, entendo que a arte ainda pode produzir olhares peculiares sobre o já posto.

⁵⁸ Optou-se por utilizar a grafia da expressão original cunhada por Ferreira Gullar, muito embora configure erro segundo novo acordo ortográfico.

Os *Objetos ativos*, por exemplo, são objetos obtusos – abertos – dados enquanto aparições agudas – um percepto muito estreito e afiado. Conjuram, desse modo, um ponto de vista sempre oblíquo, até quando de frente. O mínimo deslocamento servindo para perturbar qualquer totalidade, indicando invariavelmente a existência de uma fração sempre encoberta, mas que, ao contrário da lateral de um quadro, não pode ser negligenciada. Esse desafio à frontalidade é descrito por Naves:

Se as peças de Willys de Castro – para além das rupturas que trazem – tivessem uma presença muito acentuada, todo o esforço de suspensão de evidência das coisas do mundo iria por água abaixo, pois à reflexividade proporcionada pelos deslocamentos se contraporía uma realidade sensível acachapante. Não é por outra razão que a maior parte de suas obras desafia abertamente a frontalidade dos objetos, surgindo como uma tira fugidia que reluta a se entregar ao observador. (NAVES, 2007, p. 451)

Como Naves notou, a evidência das coisas no trabalho de Willys é perturbada. O trabalho promove uma troca desimpedida entre a frente e as laterais porque concede à lateral um palanque, mas ao mesmo tempo preserva a impossibilidade de visualizar todos os lados do trabalho em uma só mirada. A indeterminação surge deste adiamento da intelecção do trabalho. Quando se tem todos os dados, para tal, é preciso confiar na memória, esta moeda que, como escreveu Borges (1971), nunca é a mesma.

Quando a inteireza das coisas adquire um caráter ilusório, somos convidados a refletir sobre a possibilidade de que toda inteireza, ao contrário de sinônimo de evidência, é em si ilusória. Todo objeto depende de uma imagem modelo ilusória para configurá-lo como inteiro. Isso não quer dizer que todas as coisas dependam da imagem para existir, mas qualquer coisa depende do insulamento ou isolamento próprio à imagem para existir como *objeto* (objeto mental).

Disse, certa vez, o artista americano Ellsworth Kelly, que os artistas se ocupam em tornar fixas realidades em fluxo, mas essa fixação é em si uma ilusão⁵⁹, pois o próprio meio e suporte do trabalho de arte está em entropia, como todas as coisas. Se tudo já está em movimento, em algum nível, então a primeira ilusão é a de determinação e fixação. Dado isto, um modo de operar é, como Willys de Castro, utilizando jogos pictóricos articulados com o

⁵⁹ “Acho que o que todos nós queremos da arte é um senso de fixidez, um senso de oposição ao caos do cotidiano [...]. Isso é uma ilusão, é claro. O que tentei capturar é a realidade do fluxo, para manter a arte em uma situação aberta e incompleta”. Livre tradução do original: “*I think what we all want from art is a sense of fixity, a sense of opposing the chaos of daily living [...]. This is an illusion, of course. What I’ve tried to capture is the reality of flux, to keep art an open, incomplete situation*” (KELLY, 2015).

tempo e o movimento do público para perturbar a ilusão fundamental da determinação do objeto como entidade isolada, inteira e estabelecida como fixa.

Para Naves, o trabalho de Castro nos apresenta um mundo de perfil, portanto, não plenamente acessível:

Nesse mundo de perfil, em que a ilusão de um ponto de vista ubíquo se mostra totalmente insensata, a unidade do real é penetrada pela possibilidade de múltiplas combinações, que desfaz de chofre a arrogância de um universo que se tinha por algo definitivo – sem começo nem fim, sem costuras nem arestas. (NAVES, 2007, p. 451)

O ponto de vista ubíquo dado pela ilusão de clareza estrutural e integridade da pintura ou escultura será descrito por Naves como ilusão. A ilusão fundamental do *eu* consciente. Contra ela, Willys de Castro nos mostra um real aberto a combinações e não definido. As possibilidades múltiplas indicam uma não-fixação, presente também na nossa possível agência motora em relação ao trabalho.

A estreiteza do trabalho de Willys de Castro e seu jogo de articulação entre a estrutura pintada e suas facetas, provocam uma potencialização da dimensão performativa dos seus objetos ativos. Eles têm esse nome, mas nós é que somos, por eles, convencidos a agir. Acolhemos a mensagem pelos olhos e devolvemos em passos. Um olhar convocado à paralaxe, portanto inseparável da experiência de acontecer como um corpo, em deslocamento em relação ao objeto da visão, presente no espaço tridimensional real.

Existem então duas ilusões: a primeira é aquela da inteireza ou da ilusão de fixação intelectual de um objeto, isolado em uma forma inteira e clara. A segunda, aquela dos jogos óticos. Mas se a unidade fixa do objeto é em si uma ilusão, o jogo ótico, quando desenvolvido em combinação com a motricidade do público, conta uma mentira para dizer a verdade.

Quando a pintura indetermina o objeto, ela não nos mente sobre o objeto, se a forma fixa dele é, antes de tudo, uma idealização. Ela será apenas uma reelaboração metafórica do fluxo e da entropia física do mundo. Uma metáfora que é potencializada em função da motricidade corporal do espectador. Portanto, também como uma experiência para além de um jogo óptico, tratará a mente e o olho como inseparáveis do corpo. A compreensão do trabalho é dependente do corpo situado da experiência atual.

Sumarizando, os objetos de Willys de Castro, assim como os objetos de Donald Judd, são simplificados. Por isso podem ser facilmente determinados como formas isoladas pelo intelecto. No entanto, esta determinação geral se complexifica ao ser articulada com a superfície

da obra. A superfície de um objeto ativo refere-se à história da pintura ocidental, em termos de motivo, intenção e materiais. No entanto, essa pintura mais francamente atrelada ao idioma construtivo moderno, quando articulada em um objeto tridimensional e estendida pela função do tempo e do movimento, problematiza a inteireza ideal da forma compreendida do objeto. Um resultado genuíno e original, que não pode ser atrelado ao clichê de pintura modernista ou de pintura abstrata geométrica.

Figura 19 – Willys de Castro. Objeto ativo, 1959.
Óleo sobre tela sobre madeira. 52 cm x 4 cm x 2 cm.



Fonte: Google Arts & Culture

Por exemplo, quando há um ponto de vazio, configurado pelo quadrado branco na superfície pintada, as outras cores se apresentam como concretas. Elas se tornam parte do objeto, enquanto o quadrado branco joga o nosso olho para a parede. Nós poderíamos então pensar que essa aproximação entre cor e superfície literal marca o modernismo do trabalho do artista, na medida em que isto acompanha o que Greenberg (2013) advoga ser característica da pintura modernista: uma aproximação entre imagem e substrato material do trabalho de arte. No entanto, para Greenberg (2013), nessa aproximação a pintura modernista sempre suprimiria

o objeto em favor da imagem⁶⁰. Já a cor nos objetos ativos de Willys de Castro faz as duas coisas: tanto suprime o objeto quanto o reafirma, incluso a sua situação. Esse é também um jeito do trabalho de Willys de Castro ultrapassar o mero jogo ótico. Sobre esse ponto, Ronaldo Brito, aponta:

Mesmo um trabalho tão comprometido com a tradição construtiva como o de Willys de Castro é elucidativo nesse sentido. Os seus “objetos ativos” são construções “perversas”. A tematização da superfície como descontinuidade, tornando impossível abordá-la enquanto totalidade, é de início um lance conforme a mais pura estética construtiva: busca uma organização sintática que permitisse uma informação visual rica em possibilidades de leitura. O interesse central desse trabalho é a mobilização de um espaço não representacional, mas em seu modo de inserção no espaço real há uma certa taxa de negatividade, algo que ultrapassa os contornos da funcionalidade. (BRITO, 1999, p. 92)

É como houvesse um resto que o *eu* consciente falha contornar, ou integrar aos contornos já assimilados, em uma só mirada. Para simplificar, podemos pensar este resto como cada um dos lados que pode estar oculto em cada mirada de um *Objeto ativo* qualquer. Para Brito (1999), há nisso tudo a produção de um desejo em nós. Entendo esse desejo enquanto falta de totalidade, sendo esta falta a motivação da transitividade do observador de um *Objeto ativo*:

A intensidade dos “objetos ativos”, o fato de não apenas existirem, mas insistirem, está na espécie de desejo do qual estão investidos. A sua “perversidade” está na recusa em contentar-se com o dado relacional e por assim dizer objetivo: não lhes basta estruturar os elementos numa formalização irreduzível a uma olhada direta, totalizadora; eles investem sobre essa estrutura uma intensidade, põem em jogo uma circulação de desejo que não estava prevista pelo sistema concreto, por exemplo. De um modo geral, esta é uma especificidade neoconcreta: nos limites da racionalidade construtiva não lhe bastava ‘sensibilizar’ a linguagem geométrica (proposta de Cordeiro); queria revitalizá-la, tensioná-la enquanto suporte de uma relação que não se limitava a ser um processo informacional, mas que colocava em questão e envolvia o sujeito. (BRITO, 1999, p. 93)

⁶⁰ “A arte pictórica moderna, com seu decorativismo mais explícito, chama mais atenção para as qualidades físicas imediatas da pintura. Mas, como qualquer outro tipo de pintura, a pintura moderna ainda supõe que sua identidade como pintura exclua a consciência de sua identidade como objeto.” (GREENBERG, 2013, p. 88)

O sujeito envolvido pelo trabalho é aquele movido pela falta: deslizante e não fixo. O trabalho é o motor da motricidade do público. Mas o trabalho é ainda fixo, e ao mesmo tempo flui. No jogo entre estes dois polos encontramos a sua intensidade. O que está em tensão é o olhar requisitado e construído para e pela pintura, e o olhar requisitado pelo objeto tridimensional. Esses dois polos podem novamente funcionar como metáfora da nossa própria psique, não só no que ela tem de consciente. Além disso, e mais uma vez, são objetos que colocam ainda o problema de como compreendemos o mundo, e tensionam a possibilidade de conhecer através do intelecto. Por isso, um *Objeto ativo* “desfaz de chofre a arrogância de um universo que se tinha por algo definitivo” (NAVES, 2007, p. 451). É enigmático.

Antes dessa digressão eu falava sobre os trabalhos de minha autoria analisados até aqui. Dizia encontrar neles um deslizamento intelectual entre signos da pintura e signos da escultura. Há assertividade com relação ao signo de pintura convocado, mas qual a escultura ali? Não serão a tridimensionalidade e os materiais aspectos profundamente genéricos?

Donald Judd havia indicado a escultura como algo muito mais particular. A pintura, muito embora entendida como uma forma dada pelo artista, seria muito mais generalizável se comparada à escultura. A pintura poderia ser desdobrada e manter-se confinada ao seu *métier*. Já a escultura estaria muito próxima de um objeto, de algo estabelecido – uma forma fatalmente determinada, não podendo ser outra coisa senão o que é – “o que significa, que se ela mudar bastante tornar-se-á outra coisa” (FERREIRA e COTRIM, 2006, p. 103). De fato, um objeto específico deixa de pertencer a categoria particular *escultura*, passando a habitar as três dimensões: o ambiente compartilhado com os objetos tridimensionais comuns e nós mesmos. Mas ainda assim, um *objeto específico* é um objeto que possui algo de negativo, como os *Objetos ativos*. Ele é um objeto especial, como o “não-objeto” de Gullar.

No caso dos meus trabalhos, se há uma escultura, penso que a sua genealogia é integrada pelos objetos específicos e objetos ativos. E nenhum dos dois é propriamente escultura. Ou ainda, são escultura no campo ampliado, entendendo a escultura enquanto algo que está no espaço real, compartilhado com o público. Assim, é quase não escultura. Certamente não é um signo, ou representação. É uma categoria aberta e maleável. Precisamente, a tridimensionalidade permite a precipitação de uma forma definida pelo intelecto e fixada como modelo de um objeto tridimensional, em um fluxo de percepções indeterminadas, num campo

responsivo ao movimento do observador no seu espaço de agência cotidiana, bem como ao seu quadro de referências.

Trata-se da inclusão do tempo e da sensibilização atual no âmbito da escultura. O tempo como função da experiência do espaço tridimensional. Tempo denotado nos objetos específicos de Judd primordialmente pela percepção de inconstâncias e aspectos fugidios dos materiais e das superfícies reflexivas de suas peças. No caso de Willys de Castro o tempo desdobra uma pintura armada em um idioma que se quer ubíquo, mas o exercício desse idioma no tempo desobedece a frontalidade e determinação de clareza, produzindo um dialeto capaz de dizer apenas meias verdades e negar o mundo ubíquo prometido. Em outras palavras, o trabalho de Willys é imediatamente relacionado à convenção de pintura construtiva, a qual prescreve que a pintura deve dispor todas as suas partes simultaneamente, para que estejam claramente disponíveis em uma única mirada. No entanto, esse clichê é aprontado pelo artista em um suporte tridimensional, do qual frente e laterais se articulam incessantemente, de acordo com a motricidade do observador em relação ao objeto de observação. Nesse jogo nada se entrega de uma só vez à visão, pois alguma parte é sempre obliterada. A imagem ubíqua prometida resta para sempre adiada – daí a perversidade notada por Brito.

Seja como for, em cada caso específico trata-se de ancorar a experiência no aqui e agora o máximo possível. Transformando até mesmo a idealização em uma ocorrência muito próxima desse lugar. É esse tipo de experiência que Robert Morris (2009) menciona no texto *O tempo presente no espaço*, onde o artista defende a noção de *presentidade*, ou *atualidade em processo*. É importante anotar como a noção de *atualidade em processo* é definida em oposição à ideia de espaço e objeto, que são abstratos.

Resumidamente, trata-se de pensar o espaço do *eu* consciente em termos similares ao discutidos até aqui. Sendo o *eu* consciente o espaço da criação e relacionamento entre objetos fixos, em um espaço não específico. Por exemplo, para Morris, o *eu* consciente é responsável pela fixação de imagens na memória. Sendo que “o objeto constitui [...] a imagem por excelência da memória: estático, editado para generalidades, independente do que está em torno” (MORRIS, 2009, p. 405). Vemos muito bem como o objeto aqui é uma entidade ideal, pois os perceptos não ocorrem no ambiente como objetos separados dele. Por isso, de acordo com o artista, a cultura é definida pela ocupação do eu com objetos. Nós poderíamos dizer sem prejuízo, que a cultura é uma saturação do eu com coisas já vistas e já sentidas. Memórias que são elas mesmas *ready-mades* e clichês.

À diferença do espaço abstrato do *eu* consciente – espaço da ausência de qualquer contexto e tempo, povoado de objetos já-prontos e repetíveis como clichê, Morris pensa em

uma “percepção do espaço se desdobrando no contínuo presente” (MORRIS, 2009, p. 404). Para Morris, essa experiência é ainda consciente, mas de uma parte da consciência não fixa, e sim contínua, como é no fluxo do tempo. Esse seria o caso de uma experiência de uma *atualidade em processo*. Evidentemente, essas duas experiências conscientes ocorrem de forma inseparável, e a separação em Morris é didática e estratégica. Ressoando ainda mais a ideia de que o mundo é a metáfora análoga da mente, sustentada pelo artista: em que os objetos estão para o clichê, para as imagens habituais, para *ready-mades* mentais, para símbolos; enquanto a experiência de uma *atualidade em processo* está para as sensibilizações que não se encontram previamente cartografadas.

Os trabalhos de minha autoria comentados até aqui se nutrem de metáfora análoga e apresentam questões desenvolvidas por instrumentos similares. Usam um dialeto pictórico para se conformarem como uma imagem “fixa” ou “inteira”, mas trazem nas suas rebarbas um pouco de tempo e um pouco das inconstâncias da percepção dos materiais que compõem o suporte físico do trabalho.

O dialeto pictórico é tramado para gerar a convicção da unidade e entregar uma imagem total. Marca essa idealização como incontornável no âmbito da experiência. Nesse ponto ele diverge dos trabalhos de Willys de Castro e Donald Judd. Pois naqueles casos a idealização do objeto é determinada pelo intelecto em relação a apreensão do volume tridimensional. Em meu trabalho a totalidade é uma função completamente produzida de partida pela simulação da superfície planar e integral da pintura. Ela é, nesse sentido, mais incisivamente declarada.

Tenho sustentado que todo o objeto assim definido é uma idealização, formada por regularidades aparentes fixadas em imagens ou formas mentais. Essa idealização nos permite estar e agir no mundo mediante definições conceituais, julgamentos, avaliações, escolhas intencionais. Em parte, é disso que estou falando quando me refiro ao *eu* consciente. A imagem total e ubíqua tramada pelo trabalho está ali para reafirmar tal possibilidade, de intenção e agência no mundo de forma consciente. Ela afirma: ao repetir imagens mentais, inclusive a imagem de um *si próprio*, o *eu* consciente conjura o que não está.

Entretanto, se a idealização é incontornável no âmbito da experiência, isto não significa ainda sua infalibilidade em relação a complexidade do espetáculo do mundo, nem que seja de algum modo pura e livre de perturbações, e tampouco congruente com o mundo. Pelo contrário,

as fixações produzidas pelo *eu* consciente são quase sempre insuficientes em termos de instrumentos de compreensão e cognição da complexidade de uma vivência.

Por exemplo, as totalidades formadas na consciência a partir dos trabalhos de Castro e Judd, não falham totalmente, mas são insuficientes para compreender os trabalhos de arte em pontos cruciais. Certamente, uma parcela dela é correta em um nível da compreensão cotidiana dos objetos tridimensionais. Mas Willys de Castro tensiona essa compreensão através da pintura e Donald Judd perturba essa compreensão através de aspectos inconstantes dos materiais. Notar essa ambiguidade em termos de uma atualidade em processo é indispensável para estes trabalhos.

No meu caso, é a pintura que formula o todo ideal e objetual, ocultando a tridimensionalidade. Castro nos entrega um objeto simples, mas utiliza a pintura para tornar sua compreensão complexa e estranha. Meus objetos são mais complicados estruturalmente, mas uso a pintura para transformá-lo em um objeto “simples” (uma superfície plana e abstrata é mais “simples” que um objeto tridimensional montado por partes, como é o caso dos trabalhos comentados). Tal postulação da integralidade do plano pictórico encontra no suporte não integral um contraponto importante.

Evidentemente, a imagem de pintura de que se servem os trabalhos encontra-se com um clichê de pintura. Entretanto, essa repetição também acontece no aqui e agora, e por isso pode abrir espaço para uma reelaboração, e não somente reiterar o já pronto. Com efeito, essa repetição de uma fórmula de organização e ênfase no anteparo da pintura está sempre em tensão com a experiência atual. Até mesmo quando sobrepuja outros aspectos do trabalho, este símbolo de ubiquidade é pressionado.

O inox espelhado que reflete a pintura umbrosa, tem a finalidade de exercer uma pressão inicial nesse sentido. Notavelmente, a imagem de pintura refletida na chapa espelhada pode tremer e deslizar a qualquer variação de posição do observador. Assim percebemos que há algo por detrás. Mas antes disso, a pintura refletida da chapa de inox espelhado está em tensão constante com o símbolo pictórico, mesmo quando olhamos para ela frontalmente. Nesse caso, o reflexo de pintura carrega em si um indício do ambiente e do espaço tridimensional: a sombra. Esse reflexo umbroso se põe em relação à pintura clara e igualmente iluminada da parte frontal da obra. Com isso, produz uma intensidade que passa ao lado do mero jogo ótico entre as áreas coloridas. Intensidade, esta, responsável por envolver também aspectos ocasionais, como a modulação da quantidade de luz, e não apenas da sua qualidade. A tensão entre essa imagem puramente ótica e a imagem refletida de uma pintura em situação totalmente distinta da

primeira, embora muito próxima dela, coloca o público em movimento, à procura da compreensão do trabalho.

Em termos perceptivos estas peças exploram a nossa condição de organismos com dois olhos que não contabilizam tão bem a distância física entre as duas chapas de aço do trabalho. O olho compra a superfície planar integral, por força do hábito intelectual, mas os olhos preferem a não integridade do suporte à inteireza ilusória do plano pictórico. Portanto, a chapa reflexiva ao mesmo tempo compõe e decompõe a totalidade da imagem planar.

Figura 20 – Bruno Marcelino. Sem título, 2017.

Tinta spray sobre aço carbono e aço inox e aço inox espelhado. 48cm x 46cm x 15cm. Foto: Marcelo Almeida.



Fonte: Arquivo pessoal.

A Figura 20 mostra como o trabalho representado nela aparece para coordenadas específicas de posição da máquina fotográfica em relação à obra. Nesse lugar de observação, pelo olho da fotografia, os reflexos refletem uma imagem deformada de parte da pintura do verso da chapa posterior, mas também refletem o espaço de fora da galeria. É como se chapa de inox espelhada, ao ser esvaziada da imagem refletida de pintura, possibilitasse a passagem de imagens do espaço atual.

As imagens do espaço atual se relacionam com a parcela de uma superfície tramada pelo idioma moderno pictórico, e com uma parcela da reflexão de pintura na chapa de inox. A pintura frontal aparece nesse ângulo participando de uma superfície já bastante empenada. Um

empenamento tal que em conjunto com a faixa pintada de cor cobre e com uma cor brilhante camaleônica entre o violeta e marrom, produzem a sensação de um afundamento do azul escuro e uma expansão do azul mais claro. Um espaço sem dúvida estressado pelos reflexos luminosos sobre a superfície das cores brilhantes. Desse ponto, o rigor formal da pintura refletida é deformado pela superfície do espelho, sugerindo não um anteparo para a fixação e formação de um objeto, mas a sua diluição por reduplicação e repetição.

No fim, o trabalho opera signos pictóricos associados à expulsão do mundo material e do tempo das hostes da arte, mas também recupera o mesmo mundo e tempo doravante expulsos. Este mesmo mundo está infiltrado no trabalho de modo inegável. Isto, evidentemente é sempre assim, mas nem sempre é visível, e nem sempre é material plástico. Nem sempre estes aspectos contingenciais participam de modo efetivo do trabalho e do seu funcionamento, da agência ou metáfora promovida pelo trabalho. Sobretudo quando se trata de um trabalho que convoca o idioma ubíquo tal qual o utilizado por Willys de Castro.

Em algum senso, o trabalho é próximo de Donald Judd, mas encaminha uma clareza maior acerca do processamento simbólico e idealizado das percepções. Ao conjurar a imagem de pintura, e depois desarticular essa imagem, mediante as contingências da percepção situada, o meu trabalho indica serem ilusórias as determinações observadas no mundo. Ao mesmo tempo, o trabalho faz isso invertendo a maneira como Willys de Castro usa as convenções da pintura. Os objetos de Willys são perversos porque não entregam ao olhar a ubiquidade que prometem. No meu caso o signo da ubiquidade comparece, mas não condiz exatamente com o substrato material do trabalho. É por isso que o trabalho usa a pintura na sua condição de clichê, porque vai aprontar um signo de uma pintura feita para o eu consciente, para um olhar que se quer ubíquo. Entretanto, no fim, durante o processo da experiência esse olhar totalizante é perturbado pelas inconstâncias da situação.

Figura 21 – Vladimir Tatlin. Contra relevo de canto, 1914. Ferro, cobre, madeira, cabos. 71 cm x 118 cm.



Fonte: Acervo do Russian Museum.

Assim, empurro a pintura para uma condição mais extremada de ilusão, em que a própria superfície planar é ilusória. Quando essa ilusão se desfaz, o que resta, como uma ressaca, é um senso mais material e mais concreto do suporte. Trata-se de colocar o modelo ótico de pintura e o modelo físico da escultura no mesmo trabalho e, ao mesmo tempo, impor entre eles uma distância. Como se uma pintura de Mondrian [Figura 16] e um relevo de Vladimir Tatlin [Figura 21] fossem dois estados de uma mesma matéria, acessíveis em função da posição do público em relação à peça, mediada pela sua motricidade corporal.

4.2. Escultura contra o *ready-made*

O jogo entre imagem planar e suporte tridimensional é tanto o impedimento da totalidade – pois algo sempre escapa da imagem –, quanto o controle da aparição da imagem. Quando o trabalho é visto frontalmente uma imagem plana e ubíqua aparece, e sempre estará lá, mas dependente do mesmo ponto de vista e na iminência de uma desarticulação. O espectador pode encontrá-la quando quiser e perdê-la de acordo com o seu desejo. Isto configura uma imantação mágica do trabalho, pois, ao observá-lo, qualquer sujeito pode fazer uma realidade acontecer – a realidade da imagem –, através do controle da motricidade do seu corpo.

Quando o espectador ocupa uma posição oblíqua em relação ao trabalho por ele observado, provoca o adiamento da configuração mental da imagem planar, tramada apenas quando a peça recebe o olhar frontalmente. Nesse caso, o trabalho acontece mais enfaticamente como uma *atualidade em processo*. Seguindo a metáfora do parágrafo anterior, podemos dizer que o acontecimento da imagem planar faz com que a pintura abstrata exista, enquanto a sua desconfiguração elimina a sua existência, enfatizando os aspectos responsáveis por sinalizar situação e instante presentes.

O engajamento nesse jogo é suscitado, em grande medida, pela reação do trabalho ao olhar do público. Conforme o espectador caminha pode perceber que o trabalho reage ao seu olhar e a sua transitividade. É como um sonar, pois a variação da imagem refletida no trabalho evidencia, por meios visuais, a mudança de posicionamento do observador. Esse sinal também é um signo da tridimensionalidade do trabalho e da impossibilidade de interpretar a peça como um todo ubíquo, ou como uma imagem que se apresenta em um único instante. Além disso, se a parte reativa destes trabalhos denota a posição do observador, ela o faz a partir do reflexo de uma porção destes trabalhos, a qual é sempre parcialmente oculta. Trata-se da parte posterior da pintura, visível apenas obliquamente ou, antes disso, no reflexo da chapa inox. Essa imagem da pintura escondida produz a sensação de que há algo não totalmente acessível no trabalho.

Uma vez tendo ingressado no jogo, o espectador pode controlar o acontecimento de configuração e desconfiguração da imagem de pintura contida no trabalho. A configuração fica por conta da imagem clichê de pintura, cuja característica planar é visível de um ponto de vista frontal e estanque. Já a desconfiguração fica por conta das articulações entre o empenamento, as tintas brilhantes e metálicas, a pintura e o ambiente refletido no inox espelhado. Tais relações estendem-se no tempo sucessivo da experiência, e são perceptíveis mediante a transitividade do público.

As características e articulações responsáveis pela desconfiguração da imagem de pintura, podemos dizer, estão relacionadas à noção de *atualidade em processo*. Portanto, compõem um conceito de escultura, compreendida em termos de objetos tridimensionais dispostos no espaço real e da modulação do espaço real em termos de um contexto ambiental específico. Essa noção de escultura é operante nos relevos de Vladimir Tatlin e em muitas experiências Neoconcretas, mas sem dúvida foi mais difundida pelo minimalismo. A partir deste último, é possível traçar com clareza a relação entre essa noção de escultura e o universo comercial e da produção em massa. Isso deve-se sobretudo à repetição e ao uso de elementos e materiais comerciais e industriais pelos artistas identificados com esse rótulo. Ao mesmo tempo, a tentativa de encontrar na repetição e nos elementos e materiais apropriados algo irrepetível subjacente, é uma característica generalizada de tais poéticas. Por isso, há nelas uma ênfase nas condições situacionais.

Nesse sentido, estou colocando em jogo ainda uma distinção entre o que já está dado e aquilo que não está. Inevitável a constatação preventiva de que no fim, tudo está dado, afinal, tudo é clichê. Não só a imagem de pintura de grade apropriada por mim, mas também os processos de produção do suporte tridimensional, inclusive o seu acabamento, são clichês. Entretanto, reunindo duas coisas distintas, originadas por lógicas incongruentes, de modo a mapear uma na outra, entendo ser possível produzir uma articulação imprevista. Ou então, enfatizando acontecimentos que só podem tomar corpo no encontro presencial com o trabalho, defendendo a possibilidade de colocar em xeque a própria constatação preventiva de que tudo está dado, indicando a fragilidade do estável.

Quero sublinhar com a expressão *atualidade em processo* um tipo de articulação inaudita. Ou seja, sustento ser possível, a partir de objetos previamente existentes, passar conteúdos não previamente determinados, ou enfatizar a fruição de sensações ausentes na experiência cotidiana com tais objetos. No minimalismo, por exemplo, isto significou uma ênfase nas condições de exposição, ou condições relacionais entre o trabalho, o ambiente e o público. Com isso, pressuponho a precisão de uma ênfase na temporalidade da experiência e nas variações da percepção dos objetos a partir da transitividade do espectador. Sobretudo, nos casos de Donald Judd e Robert Morris, tratava-se de explorar as inconstâncias perceptivas dos materiais em que eram executados os trabalhos. De modo que a forma dos trabalhos seguia um programa definido tanto por convenções, quanto por esta exploração da sensibilidade.

Criar tal ênfase em aspectos contingentes da experiência sensível exige arte. Isto é, exige algum artifício, pois, pesar de um dado trabalho ser algo realizado a partir de coisas prontas, não está já-pronto. Então, a dita escultura do espaço real tem de ter algo para além da mera

repetição convencional da realidade dada pelo mundo; deve ser mais que a repetição do mundo como ele é. Nesses termos, a escultura minimalista, apesar de ser elaborada a partir de processos, materiais, cores e elementos do universo comercial, encontrados já-prontos, e apesar de se apropriar da própria repetição, característica da produção industrial, constitui um esforço enorme na tentativa de desarticular o convencional. Produzir algo contra ele a partir dele mesmo, encontrar um caminho para pôr a repetição seriada em fluxo. Nessa lógica, uma escultura, enquanto arte, deve fazer das coisas consumidas e utilizadas diariamente uma outra, incomum, com outra lógica, destacada das funções e afetos instanciados no cotidiano. Por isso, a *atualidade em processo* coaduna em si uma série de estratégias de ênfase nas condições ocasionais, inconstantes e fugidias da experiência. Essa *atualidade*, sendo elaborada como um artifício de afastamento dos materiais, elementos e objetos com relação as suas lógicas pré-determinadas.

Em meu trabalho, a noção de escultura como *atualidade em processo* também funciona contra o objeto e a imagem, esta última entendida como um clichê de pintura. Ela também funciona, a partir das cores e da pintura, contra a definição do trabalho como um objeto convencional. E nesse sentido, a *atualidade em processo* está tanto na escultura, quanto na pintura, funcionando, em todo caso, contra o *ready-made*, contra o que é já-pronto e determinado, em várias das suas acepções. Primeiro, na acepção de uma imagem ou esquema pictórico tomado pronto, mas também na condição de um elemento do mundo comercial apropriado, ou de um objeto de design e, por fim, na forma de representações mentais fundamentais, estabelecidas para determinar elementos do ambiente como objetos insulados e delimitados.

4.3. Contra a abstração

A insistência na ideia de opostos em tensão é derivada do trabalho. Ela não é desejada, ou conscientemente perseguida. Não há qualquer esforço para fazê-la passar para o trabalho. Ela simplesmente ali está. Quero, portanto, compreendê-la, e de onde ela vem, ou ainda, interpretá-la no sentido de inventar para ela uma causa.

A oposição entre um sistema estabelecido e acontecimentos que o atravessam, perturbando tal sistema, tem sido interpretado no decorrer desse trabalho como uma espécie de metáfora da mente humana. Não só da sua porção consciente, mas de toda a mente. A referência à mente não é à mente como transcendente. Refiro-me a uma mente também material, inseparável do corpo. A condição material da mente é filogenética. Mas a mente também é social e culturalmente elaborada, de modo mais ou menos geral, em bases ontológicas relativas a uma determinada forma de vida, ou de organização histórica do mundo social. Grosso modo, está centrada na individuação, a qual geralmente inclui uma separação entre mente e corpo ou entre o sujeito e o seu ambiente.

Estes termos em oposição não são realmente contrários, porque são porções de uma mesma superfície. Por exemplo, a já discutida formação do *eu*, é parte constituinte da elaboração social, em níveis ontológicos, e da sensação de separação entre mente e ambiente, num nível muito básico da nossa experiência. Entretanto, conforme entendida pela psicanálise lacaniana, a formação do *eu* é dependente do outro, seu modelo. O *eu* não é em si mesmo, ou existe antes do outro. Eu também sou configurado pelo outro e marcado pela falta do outro – defino-me também a partir dela. E mesmo nesta falta não há corte ou separação, e sim continuidade: os que são separados jamais deixam de estar juntos, pois a ausência sentida não deixa de ser uma modalidade de presença.

Assim, através do outro dá-se forma a um si, responsável por funcionalizar a sensação de separação entre mundo externo e mundo subjetivo. Uma fatia do inconsciente é simplesmente um resto não formalizado deste processo. Nesse sentido, inconsciente e consciente podem ser metaforicamente equivalentes à separação percebida entre mente e corpo e mente e ambiente. Nos trabalhos de arte, esses binômios podem ser alinhados às noções de imagem e suporte; metafórico e literal. Mas em nenhum caso tais opostos são entidades puras e separadas. Cada integrante de cada par atravessa o outro, continua no outro e vice-versa.

A partir deste momento, deve-se ter em conta o seguinte: circunscrever um trabalho de arte como uma metáfora da mente não implica em defini-lo como uma ilustração da mente. Trata-se, em vez disso, de imaginar que o trabalho de arte pode funcionar de modo análogo à

mente, na medida em que tem uma parte regular, sistematizada e fixa, e outra aparentemente irregular, indeterminada e fluida. Significa pensar o trabalho como um modelo da mente, ou ainda, como fez Rosalind Krauss (2007), como um modelo de operação cognitiva. Nesse sentido, uma interpretação possível, a partir do que acontece nos trabalhos, situa a imagem como a parte relativa à consciência. Com isso, a contraparte da desconfiguração da imagem assume a posição do inconsciente. Caso a meta seja uma abordagem menos psicológica, diria que o trabalho tem uma mente e um corpo. A minha preferida é esta última, mas nos dois casos trata-se de um jogo entre o fixo e o fluido.

Faz-se necessário perguntar o que está em jogo na marcação destas noções de fixação e fluidez. Para responder a tal questão é possível evocar as noções de morte e vida, metaforicamente sendo a vida representada pelo movimento e a morte pela imobilidade⁶¹. Com isso, ignora-se a morte como uma parte do fenômeno da vida, entendida como um processo que ultrapassa a perspectiva humana. No problema da mente, além do âmbito das subjetividades, a partir da conjugação da sensação subjetiva experimentada por cada um na vivência da sua própria mente, com a sensação de corpo situado no ambiente, encontramos a possibilidade de pensar também em outras mentes, incluindo aquelas não humanas. Nesse caso, a sensação de vida poderá, logicamente, ser definida também através de parâmetros distintos do humano. Quando construído desse modo, o problema também oportuniza refletir sobre a indissociabilidade entre mente e corpo, e a dissolução dessa dicotomia de base. Por outro lado, partindo da abordagem psicológica do problema, e de sua razão ontológica, teremos a fixação, ou pelo menos a ilusão de fixação, como componente indissociável das formas de vida humana atuais. A meu ver, fazer arte também pode ser refletir sobre estas questões, através dos meios artísticos, que são práticos, empíricos e metafóricos.

Em termos do vocabulário da arte, este problema passa sem dúvida pela querela da abstração. Entretanto, o termo deverá ser redefinido, para que compreenda imagens, estruturas ou objetos mentais. Assim, o abstrato se contrapõe ao concreto. Este último só pode ser estabelecido como uma sensação da falta de objeto, ou se quiserem, de ausência de limites. Já o termo abstrato deve ter a conotação de idealização limitadora, contrário à experiência situada, e análogo aos elementos de um repertório pré-estabelecido. Portanto, o abstrato será equivalente ao clichê, e subjacente a noção de *ready-made* mental.

⁶¹ Este trecho é uma referência à interpretação proposta por Joel Birman (2020) em *O Sujeito na contemporaneidade*: “A morte como metáfora é a representação do *espaço absoluto*, figurada pelo corpo imóvel, enrijecido e descolorado do cadáver. Dessa maneira, é justamente o oposto da metáfora da vida, representada pelo fluxo e pela afirmação do desejo, permeados pelo corpo móvel e dançante da existência.” (BIRMAN, 2020, p. 46)

Esse ponto de vista permite assinalar a inexistência de qualquer conflito entre a abstração, a representação e a repetição. A abstração, para a doxa das artes plásticas, é definida como uma operação contrária à figuração. No entanto, se redefinirmos a abstração em termos mentais, e entendermos a mente não mais como um local onde o exercício da razão é capaz de chegar à verdade última, então a abstração só pode ser uma representação mental. Assim, pode-se encontrar já-pronta, como se fosse um *ready-made*, que é uma reminiscência de experiências anteriores, fixada em um objeto mental de referência. Uma vez fixa, essa memória pode ser recuperada e repetida, indefinidamente, como um clichê.

Hal Foster (2014) entende que no futuro a repetição poderá ser identificada como responsável pela derrocada da representação, em vez da abstração. A meu ver isso é possível, mas pouco provável. Não porque tenha sido a abstração responsável pela desarticulação das relações entre imagem e referente. Acredito na sobrevivência de algumas estruturas da representação e na reelaboração de outras estruturas de representação na pintura classificada como abstrata, concreta ou literal. Esse diagnóstico está também na mesa de trabalho de Frank Stella, pois o seu trabalho é feito com componentes literais, mas sem renunciar à ilusão. A posição paradoxal de Stella indica que os materiais nos seus trabalhos devem ser contabilizados como eles próprios, mas também devem se comportar para evocar, em conjunto, um espaço identificado como pictórico. Este último, distinto daquele possivelmente ocupado pelos seus componentes quando estes se integram a lógicas e relações cotidianas.

Então, se um dado conjunto de coisas se passa por outra, não será este um acontecimento do âmbito da representação? Se nós vemos o que ali não está, então há representação, a qual é uma operação mental e, portanto, abstrata, em vez de concreta. Para quem aceita esse enunciado, não faz sentido opor abstração e representação. Como defendo, isso exige mudar, ou precisar, o significado do termo abstração, aproximando-o do seu sentido mais radical acima descrito. Tendo feito esse esforço, cabe ainda mostrar como a repetição não é, logicamente, uma contraparte da representação e tampouco da abstração.

Na interpretação de Hal Foster (2014), a repetição é catapultada pela produção em massa. Para o autor, juntamente com o sistema de equivalência de valores infiltrado em quase todas as instâncias da vida através da lógica capitalista, a repetição está dentre as principais responsáveis pela derrocada da representação. A lógica é a seguinte: a repetição inerente à produção industrial e a equivalência provocada pela conversão dos bens e serviços em capital, desarticulam tanto a relação entre referente e símbolo, quanto a relação entre significante e significado. Assim, as imagens tornam-se significantes livres e desobrigados de um significado

definitivo, ou de qualquer relação com um referente concreto, pois obedecem antes à lógica do sistema de troca de equivalentes do capitalismo.

O problema é o seguinte: mesmo quando adotada esta leitura, não há um impedimento da representação quando se flexibilizam as relações da linguagem, entre signo e referente e depois, entre significado e significante. A imagem de Marilyn Monroe copiada centenas de vezes através do processo serigráfico pelo artista Andy Warhol continua, indiferentemente, a fazer referência à Marilyn Monroe, e assim representá-la. Ou seja, muito embora a serigrafia de Marilyn Monroe de autoria de Warhol não seja um dos melhores retratos de Marilyn Monroe, ou ainda, apesar de não ser apenas um retrato da atriz, admitindo outros significados, não há um apagamento total do seu referente. Soma-se ainda o fato de que a estratégia do artista já parte de uma imagem amplamente difundida, integrante de um conjunto de cópias técnicas muito mais numeroso do que aquele possível para a operação de repetição adotada por Warhol. A não ser, é claro, quando os trabalhos de Warhol são impressos em produtos disponíveis nas lojas de museus, ou quando simplesmente aparecem aos montes em uma pesquisa da internet. Mas isso, afinal, apenas reforça o meu ponto, pois a massiva repetição da imagem da Marilyn Monroe não faz com que cada imagem de Marilyn Monroe deixe de representar Marilyn Monroe.

Nesse sentido, não há qualquer ressentimento da representação em relação à repetição. Tampouco a desarticulação das relações inequívocas entre signo e referente, e entre significante e significado, perturbam a representação. Em suma, a repetição das imagens técnicas destrói a aura do objeto artístico, e não a representação⁶². A excessiva repetição e saturação não tem por consequência a desarticulação da representação em si. Acontece o contrário: a lógica da representação se alimenta da recorrência, tornando-se um clichê. A força de uma representação é uma variável quantitativa, pois é incrementada pela saturação do ambiente com ela mesma. Pouco importa se o significado e o referente de uma imagem são arbitrariamente atribuídos,

⁶² Conforme Walter Benjamin, em *A obra de arte na Era da sua reprodutibilidade técnica*, o conceito de aura depende da distância para funcionar, é “a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ele esteja” (BENJAMIN, 1987, p. 170). Uma entidade sagrada, por exemplo, pode estar muito distante de nós, mas a sua imagem pintada lhe concede um instante de aparição único, porque a pintura também é uma coisa única. À nossa época, contudo, a figura pintada da uma entidade sagrada não é uma aparição única dela, pois mesmo que seja uma obra de arte única, nós sabemos que ela é construída por uma repetição de convenções e através de meios materiais e substratos técnicos que não são neutros, ou que não se podem mapear na ideia transcendental da entidade sagrada. Além disso, a reprodutibilidade técnica produz a proximidade e a banalização das imagens, destruindo a unicidade e autenticidade. Assim, faz com que vejamos qualquer imagem como o resultado de uma técnica, e não como uma aparição. Nesse caso, uma imagem pintada pode indicar uma entidade sagrada, representá-la, mas não faz essa entidade aparecer, porque isso exigiria a sublimação da materialidade literal e da convencionalidade do meio e das suas regras.

nem importa se são estranhados e imprecisos, pois para fazer funcionar a representação basta fazer tal imagem passar na maior quantidade de redes, o maior número de vezes possível⁶³.

Logicamente, isto denota que a repetição não destrói a representação, mas sim a presença. Esta última pode ser enfatizada no âmbito da própria arte figurativa, para potencializar a sensação de aparição autônoma das figuras pintadas, desenhadas, esculpidas e assim por diante. Este estar presente elimina da imagem a condição de ser signo de alguma coisa para além dela. Para isso é necessário um imaginário que faça coincidir representação e realidade. Já a repetição não é dependente de uma relação de coincidência com a existência. E ao denotar a independência entre imagem e modelo original, postula a arbitrariedade da relação entre signo e referente, e entre significante e significado. Assim, a repetição destrói a possibilidade da linguagem ser mapeada no mundo concreto. Ela denota que não há nada efetivamente de comum entre um conceito, uma imagem e a realidade última ou mesmo aquela experimentada. Revela a impossibilidade de produção de uma sensação de vida através da representação.

Por outro lado, o mapeamento da imagem no mundo não se manteve constante, pois assumiu diferentes compreensões e formas de ocorrência durante a história. Envolveu diferentes configurações imaginárias. Assim, ela nunca foi coisa real, efetiva, mas sensação ou resultado de crenças. Na modernidade, parte da arte foi lida como um artifício para provocar a sensação imaginária de que a linguagem pode continuar na realidade, ou acessar a realidade última e a experiência, diretamente. Essa leitura está indicada nos conceitos de arte abstrata, arte concreta, e expressionismo abstrato, por exemplo. Tais termos suprimem a distância entre arte e as realidades que ela propõe apresentar. Na arte abstrata, é como se a arte fosse igual à ideia, portanto, coisa não concreta; na arte concreta, o contrário; enquanto no expressionismo ela se resolve como expressão intrínseca dos meios ou do artista. Os exemplares artísticos determinados por estes conceitos geralmente não são lidos como abstração artificial, concreção artificial e expressão artificial. No entanto, são exatamente isso: a elaboração de uma abstração artificial, uma concreção artificial e uma expressão artificial. Significa que representam essas coisas, são metáforas delas, mas que jamais são aparição delas em última instância, pois isso significaria a exclusão de parcelas da experiência. E isso não pode ser, a não ser por uma edição artificial ou psicológica.

⁶³ Conforme Anne Cauquelin (2005), em *Arte Contemporânea: uma introdução*, sem o artista, o sistema em rede da arte contemporânea não existiria, mas o artista também é produto da rede, e uma vez dentro dela deve tanto individualizar-se quanto repetir-se. São a repetição e a circulação que fixam a identidade do artista. A meu ver, a arte torna-se signo do artista e parece que não há valor intrínseco no trabalho, ou se há, ele não é importante para que qualquer coisa seja considerada arte.

Assim, quando falamos de arte, estamos falando sempre de representação, mas de uma representação que tem aura. E nesse sentido, é preciso que seja original, não repetível. E para tanto, é preciso que se diferencie da banalidade que a repetição pode produzir, a partir das suas peculiaridades. É preciso que, mesmo próxima, imponha uma distância. Primeiro, estou apoiando mesmo, que a distância é importante para a arte, mesmo aquela a partir do muito literal e do muito próximo. E segundo, também sustento a possibilidade de extração da aura do seio da repetibilidade. A arte moderna aqui representada pelo *ready-made* está nesse segundo grupo, que explora a disjunção entre realidade e a linguagem. Uma chave que, antes de produzir novos modelos, explora as lacunas entre os modelos de contabilização da realidade, a partir da experiência e da percepção não convencionalizadas. Esse modelo quer dar a ver as convenções de um ponto de vista obliquo, a partir do qual vemos os limites do enquadramento, do sentido. Assim, somos confrontados com a distância entre a experiência e a linguagem.

Desse ponto fica fácil retornar à ideia da obra de arte como metáfora da mente. Porque o ponto é perceber na obra de arte uma mente. Isto é, uma obra de arte é alguma coisa que aparenta ter uma mente. O fato de aparentar ter uma mente está conectado com a recuperação de uma distância e de uma aura. Pois coisas que têm mentes não podem ser totalmente determinadas e definidas. Resta sempre algo inacessível nelas: a subjetividade. Coisas com mentes estão conectadas com a concepção de que existem entidades com vontades próprias, que podem ser incongruentes com as nossas vontades pessoais, que também são próprias. Coisas que têm uma mente, portanto, estão conectadas a concepção de que existem experiências distintas de uma mesma realidade, indicando o fato de não haver realidade objetiva acessível na sua totalidade. Coisas com mente são vivas, e só podem ser determinadas de forma incompleta, imperfeita e oblíqua. Ou seja, elas são tanto as produtoras dos modelos de determinação da realidade, tal como a linguagem, quanto são uma lacuna nestes modelos, porque inseparáveis da sua experiência de transbordamento.

Para pensar que os trabalhos de arte têm mentes, busco apoio na filosofia, uma vez que defendo que os trabalhos de arte aparentam ter *intencionalidade*. Segundo Searle, o termo diz respeito não exatamente à simples intenção:

Dizer que um estado mental tem intencionalidade significa apenas que ele é acerca de alguma coisa. Por exemplo, uma crença é sempre uma crença de que tal coisa acontece, ou o desejo é sempre o desejo de que tal coisa deveria acontecer ou, então, ter lugar. O tencionar, no sentido comum, não tem papel especial na teoria da intencionalidade. Tencionar fazer alguma coisa é apenas um tipo de intencionalidade juntamente com querer, desejar, esperar, temer e assim por diante. Um estado

intencional, como uma crença, ou um desejo ou uma intenção no sentido habitual, tem caracteristicamente duas componentes. Tem o que poderíamos chamar o seu ‘conteúdo’, que faz que ele seja acerca de alguma coisa, e o seu ‘modo psicológico’ ou ‘tipo’. A razão por que precisamos desta distinção é que podemos ter o mesmo conteúdo em diferentes tipos. Assim, por exemplo, posso querer sair da sala, posso julgar que irei sair da sala e posso tencionar sair da sala. Em cada caso, temos o mesmo conteúdo, isto é, que eu sairei da sala; mas em diferentes modos psicológicos ou tipos: crença desejo e intenção, respectivamente. Além disso, o conteúdo e o tipo do estado servirão para relacionar o estado mental do Mundo. Ao fim e ao cabo, é para isso que temos mentes com estados mentais: para representar o Mundo a nós próprios; para representar como é, como gostaríamos que ele fosse, como tememos que ele venha a ser, o que tencionamos fazer a seu respeito e assim por diante. (SEARLE, 2019, p. 81)

Portanto, ao dizer que um trabalho de arte aparenta ter uma mente, refiro-me ao fato de o trabalho sugerir *intencionalidade*. Um trabalho de arte parece ter desejo, ou crença ou intenção e assim por diante. Ele é sobre algo diferente dele, causa-nos a impressão de ter um estado intencional, porque tem *conteúdo*, o qual sugere um comportamento próprio independente, acompanhado de um *modo psicológico*, ou *tipo*. Por exemplo, uma obra de arte pode sugerir movimento, e esta sugestão pode aparentar ser produto do desejo, da intenção, da crença, ou de qualquer outro *tipo psicológico*. Se os trabalhos de arte aparentam ter estados mentais, assim como os nossos próprios, aqueles servem “para representar o Mundo a nós próprios; para representar como é, como gostaríamos que ele fosse, como tememos que ele venha a ser, o que tencionamos fazer a seu respeito e assim por diante” (SEARLE, 2019, p. 81).

Tudo o que temos de uma obra de arte é a sua superfície. Ainda assim, as obras de arte parecem ter mentes, porque tem algo que, mesmo instanciado na sua superfície – como não poderia deixar de ser –, parece estar além ou aquém da sua presença literal. O objeto de arte, nos aparece, afinal de contas, acontecendo como pessoa, bicho ou simplesmente um ser. Ele funciona causando-nos a impressão de que é um outro, dono de uma mente autônoma a que temos apenas algum acesso, através do modo que vemos o trabalho se comportar. O artifício de pôr de pé este enigma é o suficiente para que os trabalhos de arte nos pareçam vivos. Este artifício encontra sucesso se o trabalho nos convencer de estar em processo, em vez de ser resultado de um processo ou algo encontrado já-pronto.

O trabalho compreendido desse modo exige do seu espectador a capacidade de se identificar com ele: o sujeito deve apreender o trabalho de arte como uma extensão sua. Para isso, o espectador precisa ter alguma disposição para tal, podendo ser ela consciente ou não. Em compensação, exige-se do trabalho de arte uma dose de sedução, capaz de oportunizar a

cumplicidade ou armar meios de capturar a disposição do público. Ao mesmo tempo, é preciso que haja algum ruído no trabalho de arte, funcionando como um vetor de não identificação. Esse ruído faz o espectador perceber a si mesmo, justamente através do que encontra de incongruente consigo na obra de arte – isto é o que chamo de ruído. Nestes moldes, o trabalho de arte exige sustentar uma contradição, capaz de produzir e perturbar a identificação, projetada por ele próprio, entre sujeito e objeto.

Na prática essa posição pode traduzir-se na exploração de efeitos de inconstância perceptiva e conceitual, a partir de elementos, materiais, sistemas ou objetos compreendidos como constantes, regulares ou estabilizados. Trata-se de desdobrar objetos fixos em elementos inconstantes. Mas não há regra para definição de componentes fixos e componentes fluidos. Essa é uma gramática específica de cada família de trabalhos e, precisamente, de cada trabalho em si. Assim, aspectos fluidos de um trabalho podem ser compreendidos como fixos em outro, podendo, inclusive, ambos os aspectos inscritos em um trabalho surgirem de um mesmo componente dele.

Nos trabalhos até aqui comentados foi desenhada uma divisão entre o que é fixo e o que é fluido. Por exemplo, a imagem clichê é um elemento de fixação, enquanto a escultura, pensada como *atualidade em processo*, é um elemento de fluidez. Entretanto, essa interpretação do fixo e do fluido não é extensível infinitamente. O importante é causar uma sensação de fluidez a partir de alguma coisa compreendida como estável. Essa sensação de fluidez atua contra a fixação do *ready-made* mental, das representações e de outras operações abstratas, como a compreensão. Provoca-se, desse modo, uma experiência localizada no presente, marcada pela inadequação a modelos pré-estabelecidos.

Se arte é assim, e se o mundo está sempre em mudança, para que precisamos do *ready-made*, da representação e da abstração? É melhor ir contra tudo isso. Partimos do já-pronto e adquirido como cultura, mas já que o mundo não é pronto, nem a cultura estanque, precisamos representá-lo sempre, de novo e de novo. Isto é, reapresentá-lo de acordo com o contexto.

Com isso, chegamos ao nó da questão, a ser expresso no seguinte enunciado: como podemos jogar contra o *ready-made*, a representação e a abstração e ainda assim sugerir um estado de *intencionalidade*?

Espero ter deixado claro as relações íntimas, inclusive as sobreposições entre representação, objetivação e imagem, que são operações mentais, portanto abstratas. Uma

representação, um objeto, uma imagem são todas coisas fechadas. E todas elas são abstrações, cujo sintoma de distinção do mundo concreto é justamente o fato de apresentarem as competências de fixação e insulamento. Afinal, nada que existe concretamente é totalmente estanque e determinado. Então as coisas fixadas e insuladas só podem ser produto de idealizações. Se reminiscências de outras experiências, são projetadas no contexto presente produzindo familiaridade, essas coisas são *ready-mades* mentais. Também podem ser chamadas de clichês, dada a tendência à repetição que possuem.

Assim, anotando a abstração como um estado mental de fixação e insulamento, ou como uma produção mental para estabilização, não há necessidade de uma dupla postulação do fixo através de um quadro ou imagem montado no trabalho. Pois nós já produzimos espontaneamente quadros, imagens e objetos, conceitos e signos, como ferramentas que estabelecem as coisas. Além disso, o que decidimos fazer e o que queremos, sentimos, como interpretamos e representamos o mundo para nós mesmos, isto é, todos os nossos estados de *intencionalidade*, são igualmente abstrações.

O problema é claro. Não há como, logicamente, um trabalho de arte ir contra as abstrações e representações, sendo radicalmente inaudito, e ao mesmo tempo funcionar como alguma coisa que tem uma mente. Pois quando o trabalho parece ter uma mente ele se passa por algo que não é e assim não pode deixar de ser uma representação. Além disso, a própria definição de estado intencional pressupõe uma mente que é sobre outra coisa externa a si mesma. Nesse caso, o trabalho de arte, em vez de jogar contra a representação e a abstração, na verdade é uma dupla representação, e uma dupla abstração. Primeiro, quanto o trabalho se passa por algo que tem uma mente, a assim representa tal coisa. Segundo, porque aparentar ter uma mente pressupõe a suposição de que o trabalho possui intencionalidade, marcada pela necessária capacidade de representar algo além de si mesmo.

Devemos ainda contabilizar que um trabalho de arte, na escala dos que tenho produzido, é apreendido como um objeto independentemente da presença da imagem de pintura. Para tanto, é necessário um simples exercício de abstração, por exemplo, do próprio ambiente do qual o percepto compreendido como objeto é inseparável empiricamente. Assim, quando a imagem da pintura comparece no trabalho ela é um *ready-made*, ou um clichê, justamente porque entrega uma experiência de idealização já pronta, sobreposta à idealização mais corriqueira, nossa companheira diária na tarefa de destacar perceptos do seu ambiente, produzindo os objetos. Aí estão mais duas formas de abstração e representação que se somam às outras duas.

Ficamos presos então com quatro níveis de abstração, dois que imitam coisas que tem mente e os próprios estados mentais, e dois que são produtos de estados mentais do espectador

diante do trabalho. Evidente que os dois primeiros estados também são produtos mentais do público, mas são produtos estranhados, atribuídos ao trabalho de arte. A partir disso, o jogo se esclarece. Ele trata de tensionar as abstrações e representações mais banais. Trata de sonegar representações e abstrações que já são clichês. Isso pode ser feito jogando um clichê contra o outro.

No caso do meu trabalho trata-se de convocar clichês de objeto e pintura e usar um para desconstruir o outro. Os materiais e processos do universo comercial de que é feito o suporte tridimensional do trabalho, são um clichê em contraposição ao clichê de pintura configurado no trabalho como imagem plana virtual. Ao mesmo tempo, a imagem de pintura também desarticula a tridimensionalidade e os aspectos mais facilmente compreensíveis do objeto tridimensional. Diante disso, o espectador não pode dizer imediatamente que olha para uma pintura, apenas. Nem que olha para uma escultura, apenas. Não obstante, dizer que olha para uma coisa que é ao mesmo tempo escultura e pintura também não resolve a questão de indeterminação do objeto, somente aumenta o seu destaque.

Esse algo indeterminável e irrepresentável, resto da tentativa de definição frustrada de um objeto, é o que concede à obra de arte a permissão para ser tratada como uma metáfora de um estado de *intencionalidade*. Esse resto da operação de simbolização pode ser tratado metaforicamente como um estado privado daquele objeto, como a sua mente, pois lhe dá autonomia perante os que demandam superioridade sobre ele, mediante as tentativas de determiná-lo. Assim, a representação se faz mediante uma tentativa de abstrair imagens e objetos a partir de percepções irrepetíveis. Ou seja, trata-se de uma representação, que depende da não determinação e do não representável. Geralmente, a determinação ganha essa queda de braço, abrindo o caminho para a destruição da aura, mediante fixação e repetição. Na arte, busco pelo menos um empate.

Uma crítica possível à interpretação dos meus trabalhos, pelo menos até aqui, pode destacar a sua excessiva sistematização entre os pontos considerados fixos e fluidos. Anteriormente, busquei relativizar essa oposição. Contudo, a interpretação dos trabalhos manteve-se presa a ela, pois conservei até aqui uma oposição entre escultura e pintura. Primeiro, havia pensado em pintura e escultura como definições conceituais convocadas pelo trabalho, mas que falhavam em ser ancoradas nele, pois o último funcionava como um significante ambíguo. Depois, percebi na escultura uma contraparte do clichê de pintura presente nos

trabalhos. Nesse caso, a escultura, a partir de inconstâncias relacionadas à experiência situada do espectador junto à obra, desarticulava a imagem planar virtual. Por fim, também argumentei que a imagem planar virtual de pintura funciona impedindo a determinação fácil do objeto tridimensional.

Cada uma destas interpretações acusa a mesma oposição falsa entre pintura e escultura, presente desde antes da produção dos trabalhos de minha autoria até aqui comentados. A dificuldade de me mover a partir dos trabalhos realizados denota esse sistema de oposição do qual partiram, o qual configurou, predominantemente, o seu modo de construção. Nenhuma dessas chaves de entendimento da lógica estrutural dos trabalhos provou-se adequada. Senti muita dificuldade ao trabalhar a partir dessas perspectivas interpretativas, e atribui isso ao emprego, em todas elas, de definições de pintura ou escultura enquanto clichês, enquanto componentes previamente estabelecidos ou já prontos.

Quando um trabalho é sistematizado dessa maneira fica difícil desdobrá-lo sem produzir variações menos enfáticas ou repetir-se excessivamente. O trabalho torna-se um sistema em si, e quando repetido o suficiente torna-se um clichê. Sair deste sistema sem modificá-lo de cima a baixo, ou então destruí-lo, é praticamente impossível. No entanto, é necessário o seu abandono para evitar que se torne um clichê. O modo de fazer isso, sem fazer tábula rasa, é procurar compreender como ele funciona dentro de uma perspectiva bastante genérica, para poder fazer algo análogo em qualquer meio.

Seria simplesmente contraproducente recomeçar do zero. Na vida acontece o oposto: dado um caso e outro, não reinventamos tudo que precisamos saber para nos posicionar em cada um deles; em vez disso partimos de conteúdos e estruturas pré-definidas. Evidentemente, temos mais sucesso quando as predefinições não são excessivamente rígidas, e conservam alguma plasticidade. Para avançar no meu trabalho de arte, precisei tornar mais plásticas as minhas definições de pintura e escultura. Essa plasticidade caminha no sentido de uma diluição da oposição entre ambas.

Já existe uma história da diluição da pintura no espaço tridimensional. A ampliação da pintura para além do quadro é chave na poética de Hélio Oiticica, por exemplo. Hal Foster (2015) tratou do tema da liberação da pintura no espaço, como um desenvolvimento também do minimalismo. Além disso, há inúmeros antecedentes modernos e mesmo pré-modernos da relação entre pintura e arquitetura. Entretanto, não estou exatamente defendendo a vontade, necessidade ou intenção de acabar com a pintura como tal. Também não acho que haja muita novidade nesse movimento, nem que a novidade seja uma questão. Há tão somente uma mudança no meu modo de ver a pintura nos trabalhos que fiz.

Essa mudança se inicia quando pensei na escultura como uma *atualidade em processo*, definindo a mesma como inseparável de aspectos inconstantes na percepção dos materiais do trabalho. Esses aspectos eram uma espécie de resto não simbolizável pela minha definição prévia de escultura, enfatizados pelo encontro, no trabalho, entre esta definição e uma definição prévia de pintura. Aqueles aspectos inconstantes da percepção pareciam tensionar o clichê de pintura que o trabalho mostra. Com isso, também percebi o clichê de pintura como uma ferramenta para tensionar a definição mais simples e natural do objeto tridimensional.

O conceito de *atualidade em processo* também me fez perceber que, para funcionar, ele não precisava de uma imagem de pintura como contraparte. O próprio suporte compreendido como um objeto, como no caso de Donald Judd, poderia ser o seu contraponto. Notei que o mesmo também pode acontecer com a pintura. Assim, passei a prestar atenção no clichê de pintura contido no trabalho, especialmente nas suas relações cromáticas internas.

Até aquele momento pouco havia me detido a pensar no funcionamento do colorido nos trabalhos. Antes, as cores eram escolhidas de modo aleatório, por tentativa e erro, e sem uma sistematização lógica. Para a produção dos relevos de metal estive concentrado, de modo geral, na relação entre imagem e suporte. A cor era somente um componente da imagem, dedicada a auxiliar no seu acontecimento planar virtual. Por isso, o colorido era colocado na conta do clichê.

A minha nova compreensão da pintura começa quanto passo a prestar mais atenção na cor para além do clichê de pintura e articulo situações cromáticas com inconstâncias da percepção. Com destaque para o desenvolvimento de uma trama entre a cor e a sombra. Isto me levou a pensar nas cores também como um tipo de resto não determinável pelo clichê de pintura do qual eu partia. As cores também eram inconstâncias enfatizadas no encontro entre elas, a superfície empenada, o ambiente e o espectador.

Deixei, portanto, de tomar o plano ou o quadro como base da definição de pintura, e parti da percepção da cor, tornando-a um vetor de fluência, em vez de fixação. Essa compreensão da cor faz ler a pintura, inclusive aquela feita sobre o quadro, de uma outra maneira. A saber, admitindo a existência da pintura sem o quadro, mas não tornando isto uma exigência. Em suma, a cor é uma liberação da experiência, ainda que parcial, do controle das coordenadas fixas do quadro e do plano literal.

Em outras palavras, quando há quadro a cor serve para produzir uma liberação. Ela é o elemento fluido, enquanto o quadro e a sua estrutura são os elementos fixos. Funciona, portanto, exatamente como as inconstâncias perceptivas tais como reflexos e sombras dos materiais. Por outro lado, eu não preciso da imagem de pintura ou do quadro para produzir a sensação de

fixação, pois esta é a regra do mundo social. Com esta regra, trata-se qualquer objeto, seja ele um quadro, seja uma chaleira. Nesse caso, a tentativa deve ser de, partindo do já pronto e estabilizado, produzir a fluidez. Em termos de pintura, a cor poderá ocupar essa segunda posição, mas poderá, ao mesmo tempo, fixar contingências. No próximo subcapítulo irei debruçar-me sobre tais minúcias da ocorrência cromática, tentando entendê-las também como uma *atualidade em processo*.

4.4. Pintura contra o *ready-made*

Foi apenas quando produzi objetos tridimensionais independentes da parede e, sobretudo, quando o esquema de cor se tornou independente da evocação de uma planura enfática e de limites ortogonais rígidos, que anotei a cor em outra chave de compreensão. Isso ocorreu decididamente com a exposição *Fora de Serviço*, realizada em 2019, no Museu da Gravura da Cidade de Curitiba, no Solar do Barão. Nesta ocasião apresentei um conjunto de três peças escultóricas.

Figura 22 – Bruno Marcelino. Vista da exposição *Fora de Serviço*. Bolsa Produção para Artes Visuais. Solar do Barão, Museu da Gravura da Cidade de Curitiba. Agosto de 2019. Fotografia: Rafael Dabul.



Fonte: Arquivo pessoal.

As peças apresentadas foram produzidas tomando como referência placas do tipo cavalete utilizadas para a comunicação visual, muitas vezes precária, de pequenos comércios urbanos. A simplicidade da estrutura desses objetos me interessou, bem como o possível ressoar neles da arte concreta brasileira, não só a partir das operações construtivas, mas também mediante suas articulações com a comunicação visual e com o design (BRITO, 1999). Além disso, meu ímpeto se explica ainda por um interesse acerca do trabalho de Sérgio Sister, nas suas caixinhas e pontaletes. No trabalho de Sister também há uma apropriação de uma estrutura oriunda de um nível despretenso, cotidiano, cuja lógica construtiva é elementar. A poética

de Fernanda Gomes (1960) e, mais recentemente, os tapetinhos de Fabio Miguez (1962) também são exemplos da exploração dessas estruturas vernaculares e de suas equivalentes lógicas estruturais.

Figura 23 – Bruno Marcelino. Vista da exposição Fora de Serviço. Bolsa Produção para Artes Visuais. Solar do Barão, Museu da Gravura da Cidade de Curitiba. Agosto de 2019. Fotografia: Rafael Dabul.



Fonte: Arquivo pessoal.

Os meus trabalhos nunca chegaram à beleza ingênua conservada por esses exemplos. Um pouco porque as placas de rua não são tão desprezíveis como caixinhas de fruta, restos e entulhos, ou tapetes artesanais. As placas têm a função de produzir desejo e nos incitar à ação. Elas não são um quase-nada ou coisa nenhuma. São apontamentos para alguma coisa. As plaquinhas de rua do tipo cavalete têm uma intenção. Elas não são vazias de linguagem, mas plenas dela na sua dimensão performativa. Interpelam os transeuntes para provocá-los a agir. Elas têm um serviço a ser feito.

Talvez por isso, na reelaboração dos cavaletes, não pude chegar à suspensão total das suas funções de placa. Essa impossibilidade mostrou-me dois aspectos importantes da minha poética: 1) quase sempre penso nos trabalhos como coisas que fazem algo – uma vez mais surge o tema da *intencionalidade*; e 2) o título da exposição não poderia ser mais equivocado.

Figura 24 – Bruno Marcelino. Sem título, 2019. Tinta spray sobre aço galvanizado e inox. 81 x 67 x 102 cm. Foto: Rafael Dabul.



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 25 – Bruno Marcelino. Sem título, 2019 [detalhe]. Tinta spray sobre aço galvanizado e inox. 81 x 67 x 102cm. Foto: Bruno Marcelino.



Fonte: Arquivo pessoal.

A expressão “Fora de Serviço” remete à retirada das placas do tipo cavalete do seu serviço ou uso. No entanto, os trabalhos não realizam exatamente isto, pois eles ainda chamam o público para alguma ação. Qual é então a diferença? Cada um dos meus trabalhos existe não exatamente ao apontar para objetos de desejo externos, mas ao convidar para uma ação junto a

si próprio. Pensando por esta vereda, as esculturas ainda fazem alguma coisa. Agem, funcionam, convocam-nos ao diálogo. Infelizmente, na época da exposição, esse caminho passou-me despercebido. Esse caminho não pressupõe uma separação do trabalho em relação ao público e ao contexto. O trabalho funciona com o lugar e com o público, muito embora tenha uma intenção distinta dos elementos de comunicação visual.

Figura 26 – Bruno Marcelino. Sem título, 2019 [detalhe]. Acrílica, esmalte sintético e tinta spray sobre aço galvanizado e inox. 82 x 78 x 102cm.



Fonte: Arquivo pessoal.

Essa peculiaridade do funcionamento das esculturas envolve elementos que excedem o seu projeto, no nível da sua execução e exposição. A partir destes trabalhos, meditar sobre essas exceções como apontamento para movimentos poéticos futuros tornou-se uma prática recorrente no meu processo. As esculturas desta exposição partiram, elas mesmas, de aspectos que podem ser considerados exceções dos trabalhos de parede até aqui comentados.

Eles têm origem, principalmente, do entendimento da presença da sombra nos trabalhos anteriores, sobretudo na pintura refletida na chapa espelhada, a qual apresenta um aspecto umbroso particular, importante para a configuração e potência daquelas obras. Desejava dar a esse atributo maior espaço nos trabalhos e passei a buscar um jeito de fazer isso. A melhor jogada, pensei, seria elaborar uma escultura ou objeto para ser instalado no chão, em vez de pendurado na parede. Então, durante andanças pela cidade, encontrei nas placas do tipo cavalete uma estrutura com a qual podia trabalhar com áreas de metal reflexivo maiores e voltadas para o ambiente de instalação.

Figura 27 – Bruno Marcelino. Sem título, 2019 [detalhe do reflexo do assoalho na peça]. Tinta spray sobre aço galvanizado e inox. 81 x 67 x 102cm. Foto: Bruno Marcelino.



Fonte: Arquivo pessoal.

Com os cavaletes, os reflexos da chapa de metal espelhado e as sombras foram explorados também como materiais plásticos, reunindo cor, inconstâncias da percepção das tintas como materiais, sombra refletidas, e reflexões da própria sala expositiva. Portanto, a potência na projeção da pintura na chapa espelhada era um produto do reflexo do ambiente, assim como do próprio trabalho e das suas sombras e brilhos [Figuras 22, 23, 24, 25, 26, e 27].

Contudo, essa é apenas a primeira metade da história, anterior e simultânea à produção dos trabalhos. Estes últimos são o resultado de decisões configuradas a partir de uma reação às peculiaridades notadas nos trabalhos anteriores, como mencionado acima. O restante da história começa com constatações e articulações anotadas durante a execução, montagem e mediante a observação dos trabalhos e exposição realizados. A razão pela qual essa outra parte da história importa é porque nela a cor se conecta às sombras e aos reflexos, ou estes aspectos passam a ser compreendidos não apenas de maneira articulada, mas por vezes como indiscerníveis.

Essa compreensão foi impulsionada por uma insuficiência do trabalho. Durante a instalação dos trabalhos percebi algo errado com a cor. Não sabia muito bem dizer o que era, mas havia necessidade de repintar duas esculturas. Não totalmente. Tratava-se de duas chapas metálicas, uma de cada escultura. Respectivamente, as chapas nas cores acobreada e dourada,

das duas esculturas que iniciavam e terminavam a fila de três peças instaladas no espaço [Figuras 22 e 23].

Figura 28 – Bruno Marcelino. Duas esculturas na montagem da Exposição Fora de Serviço. Bolsa Produção para Artes Visuais. Solar do Barão, Museu da Gravura da Cidade de Curitiba. Agosto de 2019. Fotografia: Bruno Marcelino.



Fonte: Arquivo pessoal.

Antes de suas versões finais, as chapas dourada e acobreada [Figuras 23 e 24] eram, respectivamente, de cor rosa e vermelha, exatamente como os registros na Figura 28. As cores dessas chapas foram deduzidas intuitivamente, em relação às outras cores do objeto, mas sem considerar as suas variações perceptivas. O erro foi tratar uma peça tridimensional como pintura, enquanto o patamar de potência de um objeto tridimensional depende não só de uma relação entre as cores aplicadas na sua superfície, mas de quais e como as variáveis perceptivas vinculadas ao contexto, temperam a percepção das cores e do trabalho como um todo. Em suma, aconteceu ali o que já acontecia quando as faixas nos objetos de parede precisavam ser repintadas: a cor não compareceu, permanecendo apenas tinta.

Quando a cor permanece apenas tinta não chega a ser um acontecimento. Ela é apenas uma cobertura. A cor como um acontecimento é da mesma categoria dos efeitos dos materiais, reflexos e outras inconstâncias da percepção. Ela é também fluidez. A cobertura de tinta, ao contrário, é fixa. Evidentemente, os componentes da tinta – o médium e os pigmentos, por exemplo – sofrem degradação. Estão, como tudo, se transformando. Entretanto, na experiência a tinta é geralmente compreendida como um elemento fixo, responsável pela determinação da imagem na pintura. Chama-se tinta o componente material literalmente adicionado à superfície da tela, que muda pouco a topologia dessa superfície e informa, ainda menos, através do seu

volume literal, sobre a fluidez da percepção. Em suma, ela permite definir o objeto sem grandes dificuldades, dúvidas ou tensões. Assim, quando nós falamos algo do tipo, “esta camiseta é vermelha”, ignoramos a materialidade da tintura. Ao mesmo tempo, também perdemos a cor como um acontecimento, pois ela se transforma no predicado de um objeto e, portanto, é subordinada a uma operação abstrata de fixação e estabilização, a partir da configuração de uma forma ou função. Em tal operação de definição do objeto, a cor é uma propriedade secundária dele.

Na vizinhança com as demais cores escolhidas para cada peça, as chapas pintadas de vermelho e rosa faziam justamente isto. Elas convenciam ou permitiam muito facilmente dizer: “esta é a chapa vermelha e a outra chapa é a rosa”. Tal permissão era igualmente resultado da iluminação e das cores da própria sala de exposição. No meu ateliê o vermelho e o rosa, iluminados por uma luz fria e regularizada, exibiam-se como cor. No ambiente expositivo, com amplas janelas, iluminação artificial quente e assoalho de madeira acastanhada e amarelada, as cores preparadas e percebidos no ateliê não compareceram. Na exposição, as luzes natural e artificial incidiam sobre as tintas acetinadas, provocando uma veladura leitosa sobre a sua superfície. Embora o efeito fosse ocasional, ele era demasiado constante e chamava mais atenção para a superfície literal e menos para a qualidade incidental das cores.

A meu ver, nestas peças, tanto a combinação entre as cores nos trabalhos, quanto a combinação delas com a iluminação e os aspectos cromáticos do ambiente de instalação foram cruciais para a dinamização do movimento já sugerido por cada uma das estruturas de cavalete, pouco depois apelidadas de *Transitivos*. A solução arranjada foi sintomática neste sentido: a substituição do vermelho pela cor acobreada e do rosa pela cor dourada. Tratou-se de substituir tintas acetinadas, por tintas metálicas brilhantes e reflexivas. Estas últimas extremamente mais reativas ao jogo da iluminação da sala com a posição e movimentação do espectador. O metalizado, diferente do acetinado, reflete uma luminosidade além da superfície, em vez de causar a sensação de uma superfície coberta por um véu esbranquiçado.

Essa operação de repintura chamou a minha atenção para a possível indistinção entre a cor e os efeitos inconstantes da percepção dos materiais. Ainda não havia entendido a cor como um acontecimento potencialmente equivalente ou indiscernível de aspectos como o reflexo no metal espelhado ou como as áreas umbrosas do trabalho. Compreendi, naquele momento, a tinta como um material e a cor como seu efeito. A segunda sendo, portanto, uma inconstância da primeira – nos termos de Lacan, um funcionamento do significante tinta –, apreendida como fixa. Além disso, constatei que a cor nunca está dentro de um trabalho de arte, pois sempre depende do ambiente em que está o trabalho. O exemplo aqui pode ser um truísmo: uma pintura

vista em uma mesma sala, mas em duas condições de iluminação distintas não apresenta as mesmas cores. Entretanto, a obviedade desta constatação nos conduz a uma potencialização não tão óbvia dos trabalhos.

Figura 29 – Ad Reinhardt, Pintura abstrata número 4, 1961, Óleo sobre linho, 152.6 x 152.9 cm.



Fonte: Museu de Arte Americana Smithsonian.

Anteriormente havia citado Sérgio Sister, e me recordo dele de novo, pois certamente as suas caixinhas são um exemplo de como a sombra, esse elemento que não faz parte do idioma pictórico abstrato e cromático moderno, participa dos seus trabalhos como matéria plástica. Existem outros exemplos, como aquele do pintor americano Ad Reinhardt (1913-1967). Esse exemplo aparenta menor ênfase que o exemplo de Sister, mas ele nos ensina justamente pela sua sutileza.

Na sua maturidade poética, Reinhardt produziu repetidamente telas negras, quadradas, geometricamente divididas em uma grade com nove áreas iguais, às vezes perfazendo estruturas cruciformes pintadas em diferentes tons [Figura 29]. A variação mínima nos pretos destes trabalhos era alcançada pela adição de pequenas e variáveis porções de amarelo, azul e vermelho, temperando ou colorindo cada preto de um modo distinto. A característica fosca da sua pintura, era atingida através da decantação de uma mistura de tinta a óleo com terebentina. O resultado era uma superfície a princípio indistintamente pintada de um único preto.

Intepretação enfatizada pelo contraste entre a tela e a parede branca da galeria. No entanto, conforme desdobrava-se a acomodação visual, as composições de Reinhardt se movimentavam opticamente e o esquema de escuros luminosos parecia surgir de modo espontâneo e gradual (BOIS, 1991). Poderia o quadrado do canto inferior direito saltar aos olhos, ou a faixa vertical aparecer, ou o quadrado do canto superior vibrar, e assim por diante, até que a figura da cruz se torne finalmente configurada, mas nunca estabilizada⁶⁴.

Esse acontecimento pode ser descrito, e assim o foi pelo próprio artista, como exclusivo da pintura e da “arte-como-arte”⁶⁵, mas não pode ser alcançado se as luzes da sala não forem reguladas especialmente para apresentar os trabalhos de Reinhardt (LYON, 1991). O padrão da iluminação expositiva não é adequado para as pinturas negras deste artista. A iluminação para os seus trabalhos precisa ser de menor intensidade. Portanto, as pinturas de Reinhardt não são autônomas e independentes do espaço mundano da sua exposição e instalação. Antes disso, demonstram que a cor jamais poderá ser uma matéria da pintura se esta for entendida como abstrata. A cor, afinal, é uma matéria da pintura, e da sua relação com o ambiente e com o espectador.

Exatamente por isso interpreto o trabalho de Fernanda Gomes como o trabalho de uma colorista, pois ele é profundamente dependente do tratamento pictórico da luz e da sombra literais. Não é muito difícil perceber isso, mas em alguns trabalhos essa condição desponta enfaticamente. Para essa pintora de uma só cor, que expande o seu ofício para além do quadro, a primeira área colorida é o branco da parede da galeria. Com ele os seus objetos se reúnem produzindo uma espécie de escala cromática, onde são incluídas as sombras, os reflexos e outras intervenções possíveis, como a própria operação de pintura, por exemplo.

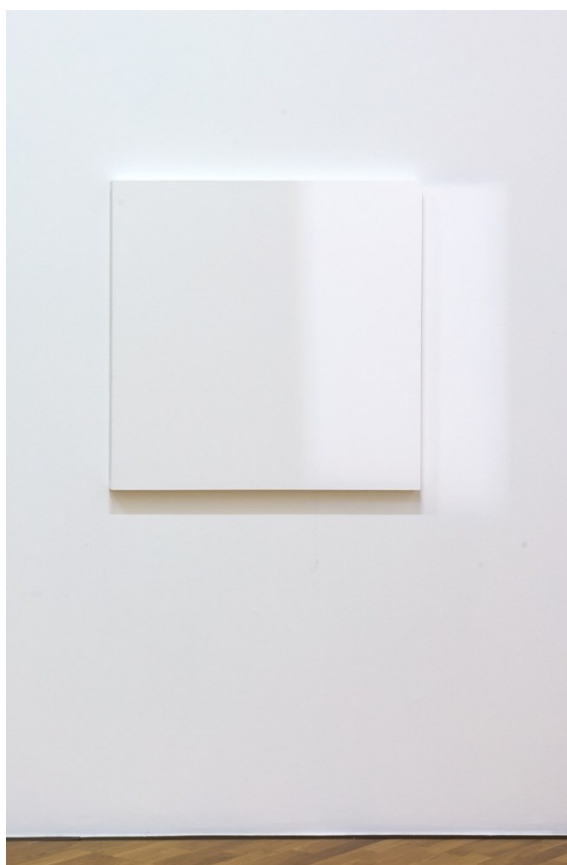
Na sua exposição na Pinacoteca de São Paulo, em 2019, Fernanda Gomes mostrou um trabalho exemplar quanto à elucidação desta operação. Tratava-se de uma tela branca quadrangular, de tamanho médio, da mesmíssima cor da parede, sobre a qual foi pintada uma

⁶⁴ “Você olha para o quadro e vê primeiro, digamos, uma barra vertical, que é feita de três e três [quadrados], com algo interrompendo no meio. Você vê seis quadrados ... e então eles desaparecem após um segundo e em vez disso você passa a ver uma faixa horizontal no centro, feita de três quadrados, e então ele desaparece e você vê algo nos quatro cantos. É extraordinário, quando você passa algum tempo olhando, para ver como vislumbres fugazes de superfícies repetidamente submergem, reaparecem e submergem novamente. No final, você não sabe o que está vendo; é bastante hipnotizante”. Tradução livre de: “You look at it and you see first, let's say, a vertical bar, which is made of three and three, with something interrupting in the middle. You see six squares ... and then it disappears after one second and you see instead a horizontal band in the center, made of three squares, and then it disappears and you see something at the four corners. It's extraordinary, when you spend some time looking, to see how fleeting glimpses of surfaces repeatedly submerge, reappear, and submerge again. In the end you don't know what you are seeing; it's quite mesmerizing” (LYON, 1991, p.4)

⁶⁵ Segundo Ad Reinhardt, a evanescência é um dos poucos critérios da arte-como-arte: “O único padrão na arte é unidade [oneness] e beleza [fineness], retidão e pureza, abstração e evanescência” (FERREIRA e COTRIM, 2006, p. 77).

área de cor branca modulada num tom acima, perfazendo uma faixa do lado direito da tela. Estendendo-se para além do quadro, a pintura cobria uma porção da parede de largura similar àquela da parte da tela que permaneceu da cor inicial [Figura 30]. Além disso, essa área branca ultrapassava o quadro verticalmente e para baixo, terminando junto ao limite inferior da sombra projetada pela tela na parede. A luz rebatida na parede, junto à borda superior da tela, completa o conjunto.

Figura 30 – Fernanda Gomes, Sem título, 2019 - 2020. Trabalho na exposição individual da artista na Pinacoteca do Estado de São Paulo. Foto: Pat Kilgore.



Fonte: Galeria Luisa Strina

Nessa montagem Fernanda Gomes elabora os indícios reais da iluminação expositiva como quem compõe com cores: modulando passagens entre sombras, reflexos e rebatimentos de luz. A artista também simula pictoricamente a incidência da luz sobre seus arranjos, entregando um falso índice de projeção luminosa. Luz real e luz pintada participam da mesma

escala, aproximando-se: a luz rebatida na parede pelo topo da tela encontra-se praticamente na mesma intensidade da projeção de luz simulada pela área pintada.

Compreendo a luz da área pintada com o branco mais claro como uma representação de uma luz projetada. Mas ao mesmo tempo, ela também apresenta a qualidade luminosa da própria tinta, enfatizada pelo tom de branco mais escuro da parede e da tela, e pela equivalência com a luz rebatida na parede pela lateral superior da tela. Assim, a representação da luz projetada e a luminosidade da própria tinta branca pintada são sobrepostas e coincidem. Ao mesmo tempo, se essa área pintada se relaciona também com a sombra projetada e com a luz rebatida pela tela, ocorre ainda uma contabilização pictórica de elementos literais do arranjo. Portanto, três definições de cor se desprendem dos trabalhos de Fernanda Gomes. Um deles é a ilusão. Um outro é a modulação da cor lado a lado, dentro da chave relacional da cor, sistematizada em grande medida na modernidade. O terceiro, é a exploração da característica incidental e ocasional da luz, tratada como cor.

A questão da relação ocasional da cor diz respeito ao seu caráter fluido, que tenho discutido. Ela consiste genuinamente no estofamento das ilusões cromáticas, assim como da modulação das cores, que não deixa de operar como uma modalidade de ilusão. O caráter ocasional, relacional ou fluido da cor se estabelece a partir do reconhecimento de que a cor, domínio das discrepâncias visuais, “sempre engana” (ALBERS, 2009, p.2). Em suma, a cor é artificiosa e o artifício:

Sendo simples promessa de prazer [...] faz parte de um universo que tem sido sempre designado pelo termo ‘devassidão’. Seja ela relacionada aos comportamentos sexuais ou às práticas estéticas, às atividades da linguagem, da imagem ou do corpo, a devassidão designa sempre aquilo que ‘ultrapassa a medida’, ou seja, aquilo que ultrapassa qualquer possibilidade de um cálculo, de um número, de uma ordenação, uma multiplicidade que escapa ao império da unidade, uma pluralidade impossível de ser ordenada. Ela designa o excesso que a moral não pode julgar, a não ser na categoria de abuso; a desordem que o discurso sempre associa a uma certa imagem da feminilidade. (LICHTENSTEIN, 1994, p. 190)

Essa leitura pode, ainda, ser complementada pelo trecho seguinte:

Ao deslocar os critérios de avaliação do quadro do tema pintado para os efeitos percebidos, a exigência da ilusão mimética substitui a pergunta “O que pintar?” por “Como fazer acreditar?” Liberada da dominação das referências textuais ou naturais, a pintura pode então desabrochar em um universo da representação [simulacro], onde

tanto o prazer do pintor quanto o do espectador conseguem, enfim, escapar ao controle da moral. E esse efeito, que a pintura deve produzir, é descrito por Piles como uma emoção súbita, um estancar brutal diante da imagem, uma perturbação que obriga o espectador a interromper o seu percurso forçando-o a voltar os olhos. Em sentido próprio, uma sedução. ‘Seduzir’ não significa, antes de mais nada, desviar do bom caminho? [...] a pintura deve envolver o espectador, impressioná-lo ao primeiro olhar, atraí-lo violentamente, forçá-lo a parar, tomá-lo de surpresa. Como se os efeitos da pintura fossem sempre análogos aos da paixão, a relação entre espectador e quadro é constantemente descrita através de um vocabulário tirado do léxico do desejo físico. Instantânea, brutal e imprevisível [...] O espectador deve ser apanhado pelas surpresas do colorido assim como o amante é vítima das surpresas do amor. (LICHTENSTEIN, 1994, p. 183)

Estas duas citações encenam uma disputa pelo primado da pintura, na Academia de Belas Artes Francesa, no século XVII. Um debate entre teóricos defensores do desenho, representados pela condenação moral da cor na pintura, parcialmente descrita no primeiro parágrafo citado, e os defensores da cor, representados pelo segundo trecho supracitado, o qual traz a interpretação de Jacqueline Lichtenstein (1994) acerca do pensamento estético de Roger de Piles, o mais importante defensor, segundo a autora, da doutrina colorista no âmbito desta contenda. Embora muito distintas, as duas posições concordavam sobre o princípio de regra da pintura: a imitação (LICHTENSTEIN, 1994, p. 173).

Para alguns partidários do desenho, como Jean-Baptiste de Champagne, essa imitação deveria capitar a realidade transcendente das coisas em si – “a vida que ela procura representar pertence a uma eternidade que só lhe é dada na morte” (LICHTENSTEIN, 1994, p. 179). Por sua vez, Roger de Piles, sustentando posição contrária, propôs pensar nas pinturas não mais como signos que apontam para algo fora de si mesmos – sejam as coisas de Deus, a natureza, o conteúdo discursivo ou a história pintada (LICHTENSTEIN, 1994, p. 173-179). Em vez do enunciado de um acontecimento externo a sua presença, a arte valeria pela sensação provocada no encontro com o seu espectador, caracterizando-se antes como um efeito do significante, um simulacro ou simulação, e não mais uma representação.

Segundo Lichtenstein (1994), para Roger de Piles a importância de uma pintura não seria, em primeira mão, como um signo, cuja qualidade é medida pela eficácia da ligação entre imagem e referente, geralmente transcendente e pré-estabelecido. Na verdade, em vez de buscar essa ligação imaginária entre a imitação da pintura e a realidade, ela buscaria apenas um efeito de verdade que, como tal, seria desmontado na experiência, revelando-se como ilusão, isto é,

como “a aparência de um engano”⁶⁶ (LICHTENSTEIN, 1994, p. 173). Nesse momento, haveria uma reflexibilidade que caracterizaria a consciência, pois o observador se dividiria entre o “trabalho da consciência” e a vacilação da percepção, reconhecendo que o engano na pintura não ilude, “porque se mostra”. Nesse momento, ele também seria seduzido pela imagem que logrou tal engano (LICHTENSTEIN, 1994, p. 188).

De acordo com Lichtenstein (1994), ao deslocar a questão da pintura da relação entre tema e referente, para a relação entre quadro e espectador, Roger de Piles já investe em uma definição de público radicalmente nova para a sua época. Uma relação com um público amante, que estará presente em Diderot e Baudelaire (LICHTENSTEIN, 1994). Já não se trata de um observador estudioso e interessado, mas de um espectador desinteressado, que “procura de bom grado os prazeres do encontro” (LICHTENSTEIN, 1994, p.184). É então um espectador que passeia curiosamente, oportunizando e até esperando ser seduzido.

Para o discurso moralista dos defensores do desenho, no contexto do referido debate do século XVII, essa sedução seria condenável (LICHTENSTEIN, 1994). A emoção súbita equivalente a um apaixonamento, descrita como efeito da pintura no trecho supracitado, apresenta a característica de não ser inteligível, determinável, imediatamente consciente, mas de impor uma distância entre a mente e a realidade, turvando assim o acesso à última.

Não obstante, os adversários nesta querela entre desenho e a cor parecem concordar, grosso modo, sobre a natureza indescritível e indeterminável do artifício e do efeito estético da cor. A partir da leitura de Lichtenstein (1994), arrisco dizer que a maioria deles corrobora o seguinte trecho da conferência *Opinião sobre o discurso do mérito da cor pelo Sr. Blanchard*, proferida em 1672, por Charles Le Brun, no contexto do mesmo debate:

Pode-se acrescentar a isto que o desenho imita todas as coisas reais, enquanto a cor representa apenas o que é accidental. Pois todos concordam que a cor é só um acidente produzido pela luz, porque ela muda conforme a iluminação, de maneira que à noite, o verde parece azul e o amarelo parece branco, se forem iluminados por uma tocha. Portanto a cor muda segundo a luz que incide sobre ela. (LICHTENSTEIN, 2006, p. 42)

⁶⁶ Vejo essa lógica da ilusão ressoando na seguinte declaração de Waltercio Caldas: “Quando eu fiz o meu primeiro catálogo como artista, a exposição era totalmente feita de objetos tridimensionais. Eu percebi no catálogo que todas as características dos objetos tridimensionais tinham desaparecido na impressão. Os objetos que eram tridimensionais tinham perdido volume, tinham perdido tridimensionalidade e tinham se transformado em notícias de uma aparência. E foi nesta hora que eu percebi que todas as coisas têm uma espécie de um estado de imagem nelas. Quer dizer que tudo pode se ver de uma forma como se fosse uma imagem”. (CALDAS, 2017)

A partir dessa digressão entendo que, pelo menos desde o final do século XVII, a cor pode ser pensada como um componente da arte contrário ao idealismo, à sistematização, à linguagem e às regras. Um elemento enfim, ligado a exploração dos aspectos sem nome da experiência situada, portanto, contrário à abstração, à fixação e à estabilização. Em tensão com nossos *ready-mades* mentais e clichês. Tratando o tema com um vocabulário mais afim a esta pesquisa, podemos pensar a cor como um acontecimento, em vez de uma coisa já-pronta. Se um quadro é uma forma simbólica metaforicamente análoga ao reflexo do eu consciente, a cor é contextual. Em vez de ser, está. Portanto, encontra-se potencialmente além ou aquém das formas e da dimensão simbólica:

Assim como a paixão, o prazer do colorido furta-se à ordem linguística das determinações [...] o fato de a cor não poder ser o objeto de nenhum discurso não é necessariamente o indício de alguma natureza deficitária. Não seria antes o sinal da insuficiência da linguagem, cujas palavras são impotentes para dizer seus efeitos e seu poder? Com o colorido, o discurso perde a sua bela ordenação e atinge seus limites no campo simbólico. (LICHTENSTEIN, 1994 p.184)

Metaforicamente, a cor é equivalente a pulsões e sentimentos considerados não determináveis simbolicamente. Na prática, ela é ocasional, pois está invariavelmente atrelada à ocasião da experiência, sendo tempo-espço e ambiente dependente. Ao mesmo tempo, ela só acontece no ocaso da identidade e da linguagem simbólica. Assim, poderíamos dizer que a cor é situacional. No entanto, o jogo entre as palavras ocaso e ocasião motiva parte da minha predileção pelo termo ocasional. Outra razão para a preferência é porque o termo ocasião pode referir-se à experiência fugidia da cor no âmbito da relação entre a pintura e o seu fazedor, dentro do seu processo.

Tomei o conceito de ocasião do primeiro capítulo do livro *O pensamento selvagem*, de Claude Lévi-Strauss, no qual o autor escreve sobre a forma da arte:

Mesmo se a figuração de um colarinho de renda num modelo reduzido implica, como demonstramos, um conhecimento interno de sua morfologia e de sua técnica de fabricação (e, se se tratasse de uma representação humana ou animal, teríamos dito: de anatomia e das posturas), ela não se reduz a um diagrama ou a uma tabela de tecnologia, ela realiza a síntese das propriedades intrínsecas e das que dependem de um contexto espacial e temporal. O resultado final é o colarinho de renda absolutamente como é, mas também tal como, no mesmo instante, sua aparência é afetada pela perspectiva em que se apresenta, colocando em evidência determinadas

partes e escondendo outras cuja existência, entretanto, continua a influir sobre o resto: pelo contraste entre a sua brancura e as cores das outras peças do vestuário, o reflexo do pescoço nacarado que ele circunda e o do céu de um dia e de um momento; trazido – novo ou usado, passado há pouco ou amarrotado – por uma mulher comum ou por uma rainha, cuja fisionomia confirma, anula ou qualifica sua condição, num ambiente, numa sociedade, em uma região d mundo, um período da história... Sempre a meio-caminho entre o esquema e a anedota, o gênio do pintor consiste em unir conhecimento interno e externo, ser e *devoir*; em produzir com seu pincel um objeto que não existe como objeto [...] síntese exatamente equilibrada de uma ou de várias estruturas artificiais e naturais e de um ou vários fatos naturais e sociais. A emoção estética provém dessa união instaurada no amago de uma coisa criada pelo homem e, portanto, também virtualmente pelo espectador que lhe descobre a possibilidade, através da obra de arte, entre a ordem da estrutura e a ordem do fato. (LÉVI-STRAUSS, 1989, p. 40-41)

O trecho citado acima versa a propósito de um quadro de François Clouet (1510-1572). Uma pintura de 1571, retratando Elisabeth da Áustria (1554-1592) [Figura 39]. Nele, Lévi-Strauss esboça a forma da arte como uma síntese entre objeto e fato. O domínio do objeto sendo referente ao *ser*, e o fato referente ao domínio do *devoir*. Como se arte, estando em um terceiro local, fosse capaz de unir ambos em uma coisa criada pelo homem. Na sequência do seu texto, a noção de fato será ainda ampliada. Segundo ele, o chamado fato é “um modo da contingência, cuja integração (percebida como necessária) a uma estrutura instaura a emoção estética” (LÉVI-STRAUSS, 1989, p. 42). Nesse caso, “o processo de criação artística consistirá, no quadro imutável de um confronto entre estrutura e o acidente”. (LÉVI-STRAUSS, 1989, p.43).

Se o acidente é a contingência, o que seria a estrutura? Para o autor “a arte procede [...] a partir de um conjunto (objeto+fato) e vai à descoberta de sua estrutura” (LÉVI-STRAUSS, 1989, p. 41). É possível dizer que o objeto é o conceito, ideia, significado, definição da coisa representada, enquanto o fato, doravante referido como contingência, é o seu aparecer acidental e incidental na experiência. A arte seria a estrutura criada para unir o fixo e o fluido. O fixo sendo um componente sem tempo e o fluido o componente contingente, espaço-temporal. Levando em conta a ampliação do conceito de contingência promovido pelo autor, para então abarcar não só o contexto espacial e temporal, mas também contextos culturais amplos, sociais e históricos, é possível dizer que a contingência

não é muito diferente das coisas que julgamos fixas. Trata-se simplesmente de como aparecem as coisas em determinado mundo.

Figura 31 – François Clouet. Elisabeth da Áustria (1554-1592), rainha da França, esposa de Carlos IX. 1571. Óleo sobre madeira (carvalho) 36cm x 26cm.



Fonte: Louvre.

No âmbito da arte erudita (poderíamos dizer arte acadêmica ou figurativa), de acordo com Lévi-Strauss (1989), a contingência está localizada no tema ou nos motivos da pintura. Basta notar como o autor descreve o colarinho branco na citação anterior. O instante de aparência do colarinho, quem o veste, o seu contexto histórico e assim por diante, são aspectos que despontam no âmbito da representação. Não se trata de instantes e perspectivas reais, nem do ambiente em que se encontram o observador e quadro, mas das características da situação, do motivo e ambiente pintados. Por isso, segundo o autor, essa ocasião e todas as suas inconstâncias representadas na pintura, são externas à arte.

Não é inútil sublinhar os três diferentes momentos da criação artística nos quais a contingência pode ser instanciada de acordo com o autor: “no nível da ocasião, da execução ou da finalidade” (LÉVI-STRAUSS, 1989, p.42).

Apenas no primeiro caso (nível da ocasião) a contingência assume a forma de um fato, isto é, uma contingência exterior e anterior ao ato criador. O artista a apreende de fora: uma atitude, uma expressão, uma iluminação, uma situação, das quais ele capta a relação sensível e inteligível com a estrutura do objeto que essas modalidades afetam e que ele incorpora a sua obra. Mas também é possível que a contingência se manifesta a título intrínseco, no decorrer da execução; no tamanho ou na forma do pedaço de madeira de que dispõe o escultor, no sentido das fibras, na qualidade da textura, na imperfeição dos instrumentos de que ele se serve, nas resistências que a matéria lhe opõe, ou no projeto, no trabalho em vias de finalização, nos incidentes imprevisíveis que surgirão no decorrer da operação. Enfim, a contingência pode ser extrínseca, como no primeiro caso, mas posterior (e não mais anterior) ao ato de criação; é o que acontece cada vez que a obra se destina a um emprego determinado, pois que o artista elaborará sua obra em função das modalidades e das fases virtuais de seu emprego futuro (e, portanto, colocando-se consciente ou inconscientemente no lugar do usuário). (LÉVI-STRAUSS, 1989, p. 42-43)

Para Lévi-Strauss (1989), na arte erudita a contingência acontece como ocasião, pois a execução é dominada pelo artista e a finalidade é da arte pela arte. Nas artes aplicadas, há um equilíbrio na distribuição da contingência, entre ocasião e execução, enquanto a finalidade já é pré-definida, pois uma xícara, por exemplo, nos parece perfeita “quando o seu valor prático se afirma intemporal: correspondendo plenamente à função para homens diferentes pela época e pela civilização” (LÉVI-STRAUSS, 1989, p. 44). Enquanto isso, na “arte primitiva” a ocasião é pré-definida, “pois os seres sobrenaturais que lhe apraz representar têm uma realidade intemporal e independente das circunstâncias” (LÉVI-STRAUSS, 1989, p. 45). Enquanto a execução e a finalidade deste tipo de arte são contingentes.

A abordagem de Lévi-Strauss (1989) apresenta algum paralelo com o debate sobre o desenho e a cor, do século XVII, sobretudo quando partimos da acepção de Le Brun, para o qual a cor é um elemento accidental. Esta constatação de Le Brun parte antes da observação da natureza ou do mundo, que da pintura. Comparece nessa afirmação a crença subjacente de uma equivalência entre o que acontece no mundo e o que acontece na pintura. Uma crença semelhante também comparece na afirmação, por parte de Lévi-Strauss, de que a contingência é um fato apenas quando está no nível de uma ocasião, exterior e anterior à produção do trabalho. A pintura seria apenas um modo estrutural de passar o fato observado para a imagem pintada na tela.

A afirmação de Lévi-Strauss parece sustentar uma distância entre a realidade do trabalho e do mundo, muito verdadeira, no sentido de que o mundo representado na pintura não é o mesmo do mundo real percebido. Contudo, o autor sonega a possibilidade de se compreender as contingências da execução da pintura como ocasiões de profundidade social e histórica, igualáveis àquelas denotadas pela representação do motivo figurativo. Ao mesmo tempo, as relações entre obra e espectador e entre obra e ambiente de instalação, ou seja, sua ocasião real, permanecem sublimadas ou subsumidas pelas contingências pintadas ou pelas contingências em termos de execução. A obra de arte, para Lévi-Strauss, é uma estrutura que une o *ser* com a *contingência*, mas esses dois componentes são compreendidos como externos e anteriores à experiência da arte em situação.

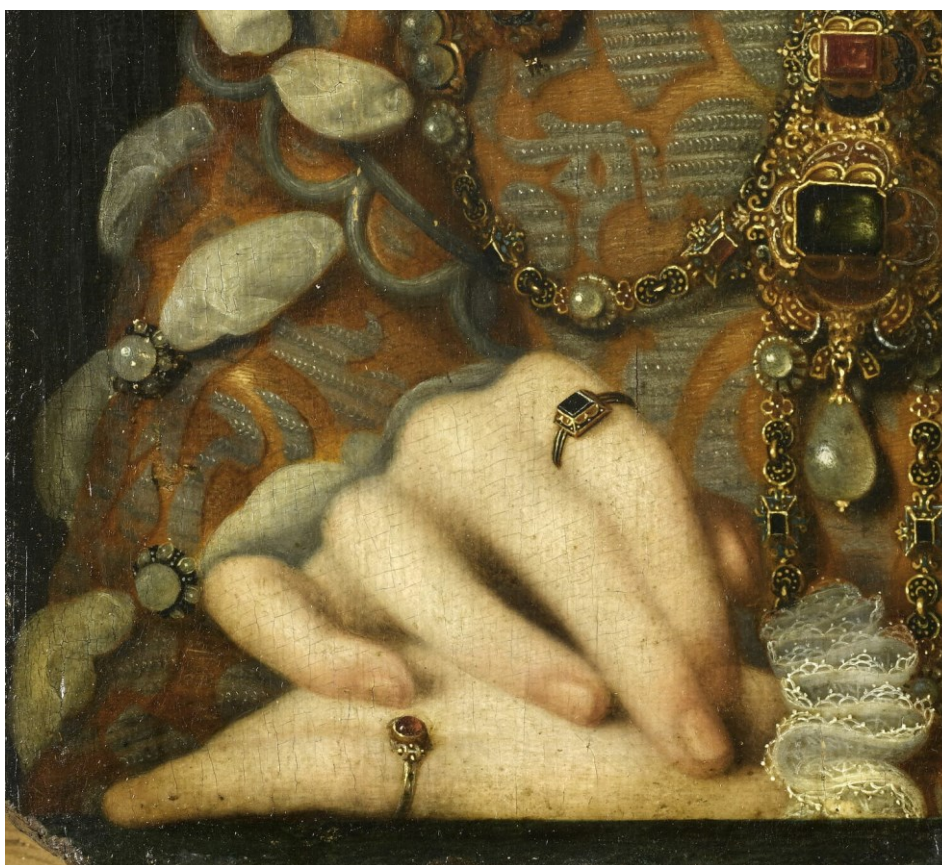
Sem dúvida, pode haver contingências representadas na arte, externas a ela, nos níveis de execução, finalidade ou experiência situada. Assim como pode haver muitos conceitos aos quais um trabalho de arte faz alusão e são anteriores ao próprio trabalho. Não há nenhuma lei contra isso. Entretanto, devemos ser rigorosos acerca do lugar de origem das contingências e conceitos em um trabalho de arte. A razão para isso é simples: as contingências externas, relativas ao contexto do modelo de uma obra de arte, sejam elas relacionadas ao ambiente e à iluminação que incide sobre este modelo, ou mesmo referentes ao contexto histórico do modelo, jamais passam para a arte como são fora dela. Assim como o objeto ou o seu conceito, podem ser aferidos pela imagem, mas não são ela em si, as contingências representadas no trabalho seguem a mesma regra. Ou seja, nada pode, em absoluto, passar para a o âmbito da arte. Isso seria ilógico. Em vez disso, a arte é uma realidade que se passa por qualquer coisa que ela não é.

Quando uma pintura alude a conceitos e a contingências localizados fora dela, nem o objeto representado, nem a ocasião em que ele se encontra, podem ser considerados literalmente. A síntese de objeto e contingência, defendida por Lévi-Strauss, é metafórica, porque nela o objeto é aludido, e as contingências simuladas. Por outro lado, se a arte tenta descobrir a estrutura desta síntese, não será essa estrutura também real? Ou seja, a obra de arte também apresenta objetos e ocasiões que são próprias à sua estrutura, pois seria absurdo supor uma estrutura sem conteúdo.

Por exemplo, podemos dizer que a pintura de Clouet, citada pelo autor, apresenta uma estrutura dada pelo desenho que divide as superfícies em porções, enquanto a cor se ocupa de todas as contingências ocasionais do motivo e do ambiente representado. No

entanto, isto não seria apenas incorreto, mas também banal. É impossível separar a estruturação do quadro da cor. Visto em detalhe, o modo de aplicação da tinta na mão da figura no quadro de Clouet é extremamente distinto em comparação com o modo de aplicação da tinta nas joias e na roupa do motivo [Figura 40]. Clouet não é exatamente um colorista, mas o desenho na mão da figura se perde, assim como qualquer sensação de solidez. Essas escolhas revelam uma estrutura e lógica na aplicação que não tem a ver somente com as contingências da percepção ou idealização da ocasião, ambiente e mundo habitado pela figura pintada.

Figura 32 – François Clouet. Elisabeth da Áustria (1554-1592), rainha da França, esposa de Carlos IX. 1571. Óleo sobre madeira (carvalho) 36cm x 26cm. [Detalhe].



Fonte: Louvre.

O esfumado da mão está em contraste com a nitidez das joias e pedrarias representadas no quadro. O que nos conta esse contraste? Se a pintura segue a natureza, ou a sua ideia, como explicar que as cores atmosféricas não tenham sido reservadas para a representação da atmosfera? O que indicaria a pele atmosférica da figura no quadro de Clouet?

A pele como é representada ali tem pouco ou nada a ver com a experiência de ver literalmente uma mão humana. A tinta é aplicada de uma determinada maneira, fixada por diferentes operações, próprias da prática da pintura, resultando em efeitos da percepção da cor na pintura, e não da percepção da realidade. Por isso, as cores e as ocorrências coloridas do quadro, pensado como uma ocasião, não são idênticas às contingências anteriores e exteriores à execução da obra, e experiência situada da obra. As cores da pintura em si, mesmo figurativa, simulam uma ocasião externa e anterior a ela, mas o fazem a partir de uma ocasião própria da pintura e da relação entre as cores das tintas, da maneira como foram aplicadas na tela, e como são percebidas a partir do encontro do espectador com a pintura.

Há importância no trabalho de Roger de Piles justamente porque ele entende a pintura como um simulacro, em vez de um signo do real. Como um simulacro, a arte da pintura trata de produzir um efeito de verdade, e não passar a verdade para a tela. Assim, a relação entre espectador e pintura torna-se importante. Aí estão dois importantes movimentos para a denotação das contingências no âmbito da execução da obra e no âmbito da relação ocasional entre o público e o trabalho. A arte não é apenas estrutura para organizar contingências e conceitos de outros âmbitos. Ela tem também suas próprias contingências e conceitos, fundadas na sua estrutura e experiência. Certamente foi a arte moderna que nos acostumou a observar, sobretudo a execução do trabalho de arte, como uma ocasião aberta a contingências. Um ensinamento que não foi ignorado por Lévi-Strauss:

[...] poder-se-ia definir a pintura não-figurativa com base em duas características. Uma, que é comum a ela e à pintura de cavalete, consiste numa total rejeição à contingência de finalidade: o quadro não é feito para um uso particular. A outra característica, própria da pintura não-figurativa, consiste numa exploração metódica da contingência de execução, do qual se pretende fazer o pretexto ou a ocasião externa do quadro. A pintura não-figurativa adota maneiras à guisa de “assuntos”; ela pretende dar uma manifestação concreta das condições formais de qualquer pintura. Paradoxalmente, disso resulta que a pintura não-figurativa não cria, como acredita, obras tão reais – ou mais – quanto os objetos do mundo físico, mas imitações realistas de modelos não-existentes. É uma escola de pintura acadêmica, onde cada artista se esmera em apresentar a maneira pela qual executaria seus quadros se porventura os pintasse. (LÉVI-STRAUSS, 1989, p. 45)

Para Lévi-Strauss, mesmo a pintura não figurativa é ainda uma imitação, mas de modelos não existentes. Esses modelos, do ponto de vista das contingências da execução, definem-se como outro modo de organização destas contingências, na ausência de um motivo ou assunto, que provê um modelo de contingências externas. Ou seja, para o autor o modelo não existente imitado pela pintura não figurativa parte de sua própria execução. Pois pintar sem a figura exige a criação de uma estrutura para reunir ou ordenar as contingências da pintura materialmente executada. Mas essa ordenação não é exatamente um modelo não existente, uma vez que parte de modelos anteriores, pontos fixos que chamamos de convenções, aos quais relacionei anteriormente o *ready-made*.

A perspectiva defendida por Greenberg é semelhante à de Lévi-Strauss, pois para este último os pintores não figurativos demonstram como pintar e como executar quadros que não são pintados, enquanto para o primeiro os pintores imitam modo pictóricos de imitar. Com isso, ambos localizam na execução e nas suas contingências o primado da pintura não figurativa, mas ambos deixam escapar um resto. Este resto consiste na admissão da alusão, na pintura não figurativa, a modelos preexistentes de execução. Ao demonstrar como pintar ou imitar modos de imitar, a pintura não figurativa se refere a convenções da pintura anteriores a ela. Em outras palavras, os modelos não existentes que a pintura não figurativa imita, segundo Lévi-Strauss, são desenvolvidos mediante variações de modelos já-prontos. E estes modelos de procedimentos têm significados e conteúdos historicamente construídos e conservados.

Havia identificado, partindo da pintura de Clouet, o lugar e o modo de aplicar a cor como integrantes da estruturação de uma pintura. Essa funcionalidade da cor como estrutura é em si um modelo de pintura, aparentemente subsumido por um outro modelo, isto é, pela figura ou tema. Sendo assim, o modo de preenchimento e aplicação da tinta configura um modelo de organização e fixação de contingências. Esse modelo, muito diferente da maneira como as contingências aparecem na percepção do mundo físico, é um modo de controle e gerenciamento das contingências da execução da pintura e da relação entre espectador e quadro, em favor do estado de aparência da figura. Mas independente da figura pintada, o fato de ser um gerenciamento, não implica que seja, em vez de simples fixação, uma mediação do fluxo de contingências?

Se é assim, então a operação de estruturar não é só fixação, ou um método de reunir ser e devir externos à obra. Em vez disso, é um modo de fixar o incessante fluir, e de

precipitar a incessante fixação. Tendo em vista modelos habituais identificados como já-prontos, estabilizados e fixos, então o ímpeto da pintura não figurativa é desestabilizar esses modelos. Por outro lado, como ela não poderia existir sem um modelo, tratou de inventar, a partir dos modelos existentes, novos modelos para controlar e gerenciar a contingência de maneiras inauditas, para fazer as contingências da execução da pintura sobrevir à sua imagem.

Isso acontece quando as contingências se separam da estrutura, diferenciam-se dela, e não podem ser interpretadas apenas como propriedade ou predicado da referida estrutura. A cor enquanto propriedade de alguma coisa é também parte da definição fixa daquela coisa. Quando a cor comparece como um acontecimento indeterminável na ocasião do encontro entre o espectador e o trabalho, é da natureza do acidente e da contingência. Como ocorre no trabalho de Reinhardt, a cor acontece, ela não é simplesmente a cor da pintura, simplesmente uma propriedade do objeto quadro, mas existe em termos relacionais, com as outras cores, entre o trabalho e ambiente, e entre trabalho e espectador. Isto é sempre assim, pois a cor é sempre uma ocasião, um acontecimento, muito embora nem sempre é compreendida como tal. Então não é a cor que sempre engana, somos nós, os enganados, os responsáveis por idealizar a cor e fixá-la como predicado de um objeto. Esta fixação pode fazer algum sentido em termos físicos e químicos, descontada a entropia dos materiais, mas em termos de percepção é sempre idealização.

Haverá, contudo, outra forma de trabalhar? Descontada a entropia dos materiais, contraparte do primeiro nível da ilusão da arte, quando a arte os toma como fixos, não será o segundo nível da ilusão fazer o fixo passar-se por algo contingente? Nesse caso, a meta é sempre fixar elementos, mas com a pretensão de que o efeito dessa fixação insinue contingências. Geralmente, as contingências insinuadas não podem ser lidas como literais, no nível da entropia dos materiais, mas como contingências ocasionais. Geralmente também não lemos os trabalhos atravessados pelas contingências do ambiente e da instalação, muito embora o sejam o tempo todo, e a luz do ambiente possa ser um artifício crucial para o trabalho. Costumamos instanciar as contingências no âmbito da execução, ou do assunto. Contudo, não é sempre assim. Às vezes a ocasião da arte pode se mostrar como coincidente com as contingências da sua exibição.

Para avançar nestas questões cabe retomar o trabalho de Fernanda Gomes. Naquele arranjo mencionado previamente, Gomes organiza elementos ocasionais distintos. Ao

mesmo tempo em que simula a ocasião de uma luz projetada, ela também organiza, através de uma lógica compositiva e pictórica, indícios da iluminação literal da sala. É justamente esta forma de organização que produz a coesão deste trabalho. Não podemos chamá-la de interna, mas certamente ela perfaz a sua estrutura, pois é uma tática de fixação do trabalho.

As contingências anteriores e externas à obra não existem em termos espaço-temporais imediatos, ou ambientais, porque o modelo da estrutura da artista é justamente a pintura abstrata, a qual, segundo Sean Scully (SCULLY, 2014), pode existir sem projetar sombras. Nesse caso, o trabalho de Gomes produz o ingresso das contingências nesse universo purgado delas. A artista pinta com a parede, a tela e a iluminação do espaço de exposição, projetados como sombras e luzes rebatidas. Podemos dizer, seguindo em parte Lévi-Strauss (1989), que a artista cria uma estrutura, ou melhor, produz a variação de uma estrutura, para unir conceitos ou objetos (digamos, os conceitos de pintura, espaço expositivo, luz, sombra, cor) com as contingências da ocasião de exibição.

A tática crucial da artista é igualar os contextos de execução e exibição. Assim, as contingências do nível da execução, sobretudo o seu contexto espaço-temporal imediato, ou ambiente de produção, coincidem com as contingências de exibição do trabalho. Por um lado, a questão é conduzida para uma dimensão bastante literal. As sombras no trabalho são sombras, as luzes são luzes, a pintura é pintura. Por outro, a pintura é luz, as sombras são cores e as luzes são pintura. Com certeza, a artista utiliza códigos artísticos da pintura para organizar e controlar a aparição das contingências reais da iluminação da sala, as quais acabam moduladas e fixadas de modo peculiar pelos seus trabalhos.

A fixação através de códigos pictóricos é indispensável para fazer a pintura branca sobre a tela e a parede se passar por uma projeção de luz. A sutil diferença entre os brancos da parede e o branco pintado pela artista é indispensável para este efeito. Essa escolha de cor exige e obedece a uma contabilização não só da referência da aparência de uma luz real projetada sobre a parede, mas também do saber colorista capaz de organizar cores lado a lado em um anteparo pictórico.

No caso de Clouet, as contingências da aparência de uma figura modelo são fixadas em uma pintura através de uma estrutura. Essa estrutura não é simplesmente fixa, pois produz o efeito de uma contingência análoga aquela encontrada no modelo, mas a partir de uma contingência artificial. Fernanda Gomes, trabalha dessa maneira quando representa uma projeção luminosa. Entretanto, as contingências do ambiente de exposição também são

congeladas no seu trabalho, sem passar completamente do nível da situação do ambiente de exibição para o nível da situação representada. Nessa segunda operação a luz ocasional é fixada pela artista como cor, comparecendo como um motivo ambíguo, entre a estrutura da pintura e as contingências ocasionais.

Assim, a arte não pode prescindir da fixação, ou estrutura. Por outro lado, se o mundo é um devir incessante, então por que fixá-lo? Para Jonathan Crary (2013), as experiências de fixação perceptivas de Cézanne levaram-no à conclusão de que o mundo só pode ser abordado como um devir. Então, fixar a percepção do mundo serve justamente para abordá-lo como um devir.

Em grande parte dos escritos teóricos recentes, a ideia de olhar fixo (e em geral monocular) foi apresentada como um elemento formador dos sistemas clássicos de representação, que funciona como meio de congelar a duração e a mudança, a fim de alcançar o domínio conceitual dos fenômenos. No entanto, sugiro aqui a noção contrária e problemática de que o olhar fixo (pelo menos tão estático quanto as condições fisiológicas permitem), é o que aniquila a aparente “naturalidade” do mundo e revela a natureza fluida e provisória da experiência visual, enquanto o olhar móvel e transversal é o que preserva o caráter pré-construído do mundo. Este último é o olhar que tem o hábito de acariciar os objetos, extraindo deles apenas relações previamente estabelecidas. Quando o olho não se mexe mais, uma situação potencialmente volátil é gerada: depois de um período relativamente breve, o olhar imóvel desencadeia uma efervescência de atividades; é a porta de entrada tanto para o transe quanto para desintegração perceptiva. (CRARY, 2013, p. 294-295)

Neste ponto, a seguinte formulação pode ser enunciada: não há nada fixo que não seja convencional e ideal, portanto, não real. A fixação promovida pela arte – a sua estrutura, inclusive a fixação das tintas em uma tela, ou das sombras sobre a parede – deve provocar a sensação da presença incontornável da contingência.

A partir das esculturas de tipo cavalete apresentadas na exposição *Fora de Serviço* passei a prestar mais atenção às relações cromáticas internas ao trabalho, e ao modo como as tintas e outros materiais – talvez considerados não cromáticos, como o metal espelhado – participavam dos trabalhos como suportes de aspectos inconstantes da percepção. Esse olhar

provocou uma mudança nas decisões acerca de como fazer os trabalhos, sobre a maneira de organizar as suas partes e compreender o papel de cada uma delas dentro do jogo.

A partir dali, deixei de entender cada parte que compõe os trabalhos apenas como elemento de um conjunto alusivo ou que convoca definições de pintura, escultura e objeto. Tais partes não deixam de funcionar dessa maneira, mas ao mesmo tempo podem ser vetores de desconfiguração dessas mesmas definições. As experiências realizadas a partir dos trabalhos apresentados na exposição *Fora de Serviço* descortinam essa virada paradoxal, que não é poética em si, mas que reformula o modo de compreender a minha poética. Por isso, em termos das maneiras empregadas na minha prática, não há muita mudança num primeiro momento. Há simplesmente uma nova mirada, a partir de uma compreensão mais geral acerca tanto da natureza das operações de produção, quanto dos acontecimentos que os trabalhos aprontam. Apenas deixo de pensar em termos de pintura contra escultura e vice-versa, para pensar em uma articulação ampliada entre aspectos fixos e contingentes.

Ainda assim, o reflexo desta virada nas obras é visível nos trabalhos realizados imediatamente depois da abertura da exposição *Fora de Serviço*. Foram inicialmente três trabalhos realizados para compor uma singela mostra adjacente à exposição *Declaração de Princípios*, do artista Geraldo Leão, que ocorreu no Museu Oscar Niemeyer, em 2019. Eu tinha cerca de 15 dias até a entrega dos trabalhos ao museu e uma semana para fornecer as informações técnicas das peças.

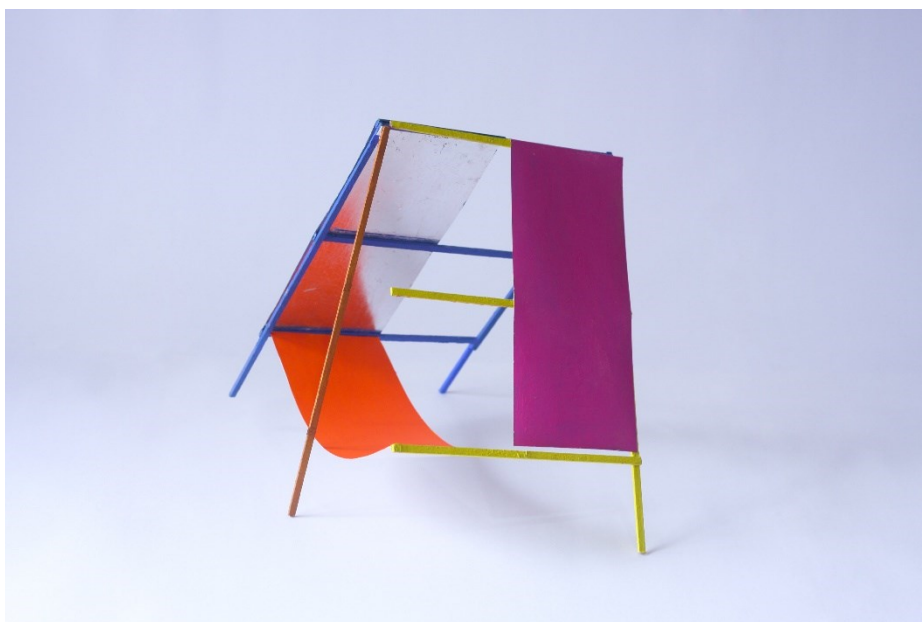
Parece pouco tempo para que uma resposta à exposição anterior pudesse ser formulada, tanto conceitualmente, quanto na prática, mas foi esta a sensação que me ocupou naquele período, quando decidi produzir trabalhos novos para a mostra. De início, cogitei apresentar alguma peça mais antiga, mas muitos aspectos percebidos nos trabalhos da exposição *Fora de Serviço* me impulsionaram na direção de uma tentativa inédita. Isso não significa que a resposta aprontada tenha sido consciente do significado de todas as suas reações. Mas certamente as táticas adotadas para realizar os novos trabalhos, neste curto espaço de tempo, foram definidas em reação aos três cavaletes coloridos da exposição anterior.

Comentei anteriormente acerca de uma mudança em minha compreensão da cor, esta última passando a compor com aspectos fugidios dos materiais, um certo grupo de inconstâncias perceptivas. A cor, assim: integrando também a parte contingente do trabalho; podendo ser compreendida como uma *atualidade em processo*; como um acontecimento ocasional; como incidente do ocaso da determinação. Todavia a interpretação completa desta questão, conforme organizada acima é bastante posterior e derivada de meditações onde estão incluídos todos os

trabalhos produzidos entre 2019 e 2020. No momento, do planejamento e execução dos trabalhos para a mostra no MON tinha pouco mais que um punhado de inquietações.

Em primeiro lugar, estava descontente com o colorido e supunha que a ênfase em reflexos e brilhos dos materiais era mais adequada para afastar os trabalhos da referência imediata ao objeto cavalete. Em segundo, estava insatisfeito com a relação entre os trabalhos e o espaço de exposição. Em terceiro lugar, a execução dos trabalhos não me agradou. Não tinha problemas com o acabamento, mas com o fato de não exercer suficiente controle na produção das esculturas. Queria ter mais oportunidade para mudanças de última hora e experimentações durante o processo. E finalmente, fiquei descontente com a escala das peças. Nenhuma destas questões emergiu durante a produção das maquetes [Figura 33]. Todas estas questões foram derivadas da execução e a partir dos trabalhos já executados.

Figura 33 – Bruno Marcelino. Maquete para peça da Exposição Fora de Serviço. Guache, acrílica e folha de prata falsa sobre papel e madeira balsa. 28cm x 29cm x 30cm
Fotografia: Bruno Marcelino.



Fonte: Arquivo pessoal.

Com relação à escala, é possível dizer que as maquetes parecem maiores que as esculturas. Talvez seja porque um semblante arquitetônico, implícito nos cavaletes, foi enfatizado pela miniaturização, fazendo com as maquetes assumissem uma escala também arquitetônica. Já a escala dos trabalhos finais segue o tamanho dos cavaletes de comunicação que serviram de referência para os trabalhos.

Com relação a execução, trabalhei com maquetes para definir as proporções e a estrutura dos trabalhos. A partir das maquetes realizei croquis para guiar a produção dos cavaletes. Encomendei os cavaletes que compunham as esculturas em uma pequena metalúrgica, onde também acompanhei o processo de corte e a dobra das placas de inox. Esse processo exigia um planejamento prévio, e impedia não só a minha interferência, mas que experimentasse trabalhar eu mesmo com o material.

Com relação à questão do colorido, penso que as inquietações surgem de uma mudança de lógica exigida pela estrutura e escala do cavalete. Obviamente os cavaletes possuem um anteparo, um lugar para imagem, entretanto, o modo como foram transformados em escultura fez com que todas as suas partes se tornassem importantes. As sensações de desequilíbrio e movimento sugeridas por estas peças, por exemplo, dependem do conjunto da estrutura, das cores e da instalação de cada uma delas. A lógica cromática não poderia seguir as mesmas regras empregadas nas peças de parede, pois a parede geralmente configura um contexto neutro. Grosso modo, o trabalho incorreu justamente neste erro, ignorando que no caso das esculturas o contexto é a própria sala. Além disso, essa relação com a sala resta enfatizada quando o anteparo da imagem, comum nos cavaletes para comunicação visual, é parcialmente vazado, pois cobre, em cada lado dos cavaletes, apenas metade da sua armação estrutural. Com isso, o centro da escultura se torna mais permeável e podemos ver o espaço através das peças, assim como o assoalho refletido nas suas faces internas.

Desse modo, a questão das cores se liga ao meu descontentamento acerca da relação entre o espaço e os trabalhos. Sobre isso, a substituição das cores acetinadas pelas cores brilhantes, já discutida, funcionou muito bem, mas após uma avaliação da instalação senti que a relação entre trabalhos e espaço poderia ser mais imbricada. Com a ideia dos cavaletes para exposição *Fora de Serviço*, eu tentei ampliar a área de metal espelhado, que julgava uma das porções mais interessantes dos trabalhos de parede. Em resumo, acredito ter sido um bom movimento, mas poderia ser menos tímido e mais ajustado ao local de instalação. Este acento também poderia desfrutar da companhia de um colorido mais aberto às relações com as cores das paredes da sala, do assoalho, e da sua iluminação. Poderia também ser seguido por uma exploração mais enfática dos aspectos fugidios da percepção da tinta como material.

Com a escultura intitulada *Transitivo* busquei experimentar a partir de algumas dessas inquietações. No que diz respeito a escala, houve uma ampliação. Enquanto as esculturas do tipo cavalete anteriores tinham em média 81 centímetros de altura, a nova escultura se apresentava com cerca de 1 metro e 26 centímetros de altura. Uma mudança de pouco mais de

40 centímetros, suficiente para produzir uma maior presença da peça. Ela passou a ocupar um lugar mais compatível com o corpo humano.

Na etapa de execução da peça segui terceirizando a operação de corte e dobra da chapa, mas produzi eu mesmo o cavalete. Para tanto, resolvi utilizar madeira para a sua produção, em vez de metal. Embora sua forma seja simples, o uso da madeira permitiu que eu tivesse mais liberdade e controle na sua produção.

Figura 34 – Execução das esculturas da Exposição Fora de Serviço. 2019.



Fonte: Arquivo pessoal.

Entretanto, a maior mudança ficou com o protagonismo dos próprios materiais. Nas esculturas anteriores os materiais funcionavam principalmente como suporte para a pintura. No novo trabalho utilizei o espelhamento do metal como superfície tanto externa quanto interna. Esse modo de trabalhar surgiu como possibilidade durante a produção das peças para exposição Fora de Serviço. Naquele projeto, as partes espelhadas eram as internas, portanto, durante a execução dele, reservei para a parte interna o lado da chapa coberto pela película protetora. Isto, no momento dos procedimentos de corte e dobra das chapas e montagem das peças, significou uma inversão em relação às peças finais. Ou seja, a parte espelhada ficou para fora, enquanto a parte não reflexiva, porque coberta com a película protetora, esteve virada para dentro, exatamente como na Figura 34. Diante desta contingência, instanciada na execução daquelas peças, percebi que poderia utilizar com sucesso a chapa espelhada também nas faces exteriores das esculturas.

Figura 35 – Bruno Marcelino. O transitivo, 2019. Tinta spray e tinta vinil sobre madeira e aço inox. 126 x 80cm x 150cm. Foto: Rafael Dabul.



Fonte: Arquivo pessoal.

A presença mais musculosa dos materiais na nova escultura se conecta a uma mudança brusca nas operações com o colorido. Primeiro, houve uma redução, pois apliquei apenas cinco cores no trabalho: o preto, o violeta, o prateado, o branco, e o vermelho. Nesse caso elas funcionavam praticamente em uma escala tonal ainda mais reduzida. O violeta foi aplicado no lado interno de uma das chapas metálicas, mas era tão escuro que funcionava como um preto cromático. O vermelho, muito saturado, foi pintado na parte de baixo da chapa metálica que tocava o chão, funcionando apenas para tingir a área umbrosa entre esta mesma chapa e o piso. Ficamos então com uma escala de cinzas, brancos e pretos.

O esquema de aplicação das cores nesta nova escultura não é uma simples inversão da operação adotada nas esculturas anteriores. Se a primeira ideia destas esculturas surge de uma inversão da superfície espelhada na escultura, de dentro para fora, a lógica das áreas coloridas procura, em vez de aceitar essa inversão, dinamizá-la. A aplicação das cores também precisa lidar com a presença inequívoca dos materiais, integrando-se com eles. Para tanto, a lógica da aplicação da tinta intercala superfícies pintadas e superfície reservadas. Como descrito acima, cada uma das chapas teve um dos seus lados pintados e outro reservado. Além disso, o branco e o preto cobriam porções específicas da estrutura de madeira, respectivamente um barrote lateral de um dos lados do cavalete, e parte da face frontal do outro lado do cavalete, formando nesse último caso uma meia moldura ou borda.

Figura 36 – Bruno Marcelino. O transitivo, 2019. Tinta spray e tinta vinil sobre madeira e aço inox. 126 x 80cm x 150cm. Foto: Rafael Dabul.



Fonte: Arquivo pessoal.

Essa distribuição permite um jogo entre materiais e cores. Conforme o espectador transita e observa o trabalho, ele é capaz de montar mentalmente algumas sequências de passagens entre elementos afins. Por exemplo, pode passar da moldura preta para o fundo violeta [Figuras 35 e 36], imaginando uma continuidade virtual entre eles, como se a porção da estrutura pintada de preto fosse a borda da chapa pintada. Entretanto, a segunda se localiza na parte interna e a primeira na parte externa. Nesse caso a chapa espelhada e a mudança de posição funcionam adiando essa junção. Na parte interna, entretanto, a pintura violeta continua virtualmente na chapa metálica espelhada, enquanto uma porção da armação de madeira que sustenta a posição das chapas atua como uma interrupção sutil dessa continuidade [Figura 36].

Enquanto isso, a chapa pintada de prateado sugere uma espécie de bandeira, juntamente com a porção do cavalete de madeira pintado de branco em três faces, o seu mastro. O fato da chapa se abaular suavemente em direção ao chão e ao interior da peça, assim como o fato dela refletir parcialmente a iluminação do espaço, produzindo um gradiente do claro ao escuro, favorecem esta interpretação. Existe até mesmo uma sensação de descolamento entre essa parte do trabalho do restante daquela lateral de cavalete, mantida na madeira crua, pois esta última se comporta rigidamente. Além disso, quando o espectador parte da outra face da escultura – aquela onde uma porção do cavalete de madeira é pintada de preto e a chapa de metal é espelhada [Figura 35] – provavelmente espera encontrar no outro lado uma superfície de metal igualmente reflexivo, em vez de uma superfície pintada de prateado. Se na face anterior há

metal espelhado, a presença substitutiva do prateado pintado na face oposta exige uma mudança na atitude do olhar [Figura 36].

Para entender muito bem isso é necessário anotar: a transitividade do público é mais do que um comportamento circunstancial para as minhas operações poéticas. Os trabalhos se fazem a partir desse comportamento. Metaforicamente, os trabalhos respondem a esta transitividade com transitividade. Há reciprocidade: quando nos movemos, o trabalho se move. Portanto, a transitividade é um comportamento também dos trabalhos.

Figura 37 – Bruno Marcelino. *O transitivo*, 2019. Tinta spray e tinta vinil sobre madeira e aço inox. 126 x 80cm x 150cm.
Foto: Rafael Dabul.



Fonte: Arquivo pessoal.

A escultura *Transitivo* permanece parada, mas a sua própria forma sugere movimento, assim como nos trabalhos apresentados na exposição *Fora de Serviço*. A peça *Transitivo* aparenta levantar-se após uma queda. Todavia, ao mesmo tempo que sugere esse movimento independente do seu entorno, o trabalho também é, literalmente, reativo às condições contextuais da sua instalação, sobretudo devido a utilização da chapa de inox espelhado. Acontece algo semelhante nos trabalhos minimalistas de Donald Judd e Robert Morris: a experiência situada do objeto excede a sua estrutura regular percebida. As superfícies do trabalho capturam imagens do ambiente, cujas variações ocorrem em função da movimentação do espectador.

A estrutura do trabalho é contraposta a uma superfície reativa e ansiosa, que impossibilita a sua generalização em um sólido geométrico abstrato. Qualquer sólido geométrico – um cubo abstraído do trabalho de Judd, por exemplo – é um ente genérico continuamente afastado pela especificidade das irregularidades e inconstâncias percebidas a

partir dos trabalhos em situação, não raro como virtualidades que anulam a estrutura efetiva das peças.

Não obstante, no meu caso não se trata apenas de abrir objetos, tomados por fixos ou abstratos, à contingência. O trabalho também produz paradas na transitividade, nas contingências. Isto é, provoca fixações a partir das contingências. Ele procura nos interpelar ou capturar no percurso e faz isso exigindo do olho uma resposta diferente, pedindo para o olhar um comportamento variável. Nesta peça, a pintura prateada é um exemplo de interpelação, porque ela barra a continuidade de tratamento sugerida. É crucial contudo, o tempo, o adiamento dessa interrupção. O prateado satisfaz esta exigência, pois em certos momentos é uma continuidade da superfície metálica. Assim, o olhar não só espera encontrar a superfície metálica espelhada na superfície pintada de prateado, mas acredita mesmo encontrar nesta última, ainda que por um instante mínimo, o metal polido. Contrária a esta expectativa, a pintura prateada, se comparada com as chapas de metal espelhado, é uma superfície estriada. Ela funciona como um quebra-molas e diminui a velocidade do olho, embalado por percorrer as velozes e lisas superfícies polidas da peça. O olho tropeça nela.

Figura 38 – Bruno Marcelino. O transitivo, 2019. Tinta spray e tinta vinil sobre madeira e aço inox. 126 x 80cm x 150cm. Foto: Rafael Dabul.



Fonte: Acervo pessoal.

Além da parada por interpelação, como a descrita acima, há a parada por captura. Esta ocorre por sedução e não por contenção. Nela, é o espectador quem para e se torna o observador de uma ocorrência de objeto que o captura, pois sua configuração é a continuação e reflexo dele mesmo, idealizada no interior do fluxo de contingências. Para compreender corretamente tal

dinâmica cabe retomar a descrição do trabalho, em especial da sua economia de reflexos de luz e do ambiente.

Do modo como foram arranjadas na escultura, uma das chapas de aço inox reflete apenas o ambiente, mas as outras duas, com as faces polidas voltadas para o interior da peça, refletem tanto o espaço expositivo quanto a própria peça. No caso das suas superfícies, temos contingências bastante abertas sendo refletidas pois, assim que o trabalho é instalado em um local, passa a capturá-lo e refleti-lo. Ou seja, parte do que o trabalho reflete e depende do seu local de instalação. No entanto, quando reflete a si mesmo, há uma contingência variável apenas em função da movimentação do espectador. Em suma, dado o mesmo observador e o mesmo ponto de vista, ele verá as mesmas partes do trabalho sendo refletidas, independentemente do local da instalação do trabalho.

Figura 39 – Bruno Marcelino. O transitivo, 2019. Tinta spray e tinta vinil sobre madeira e aço inox. 126 x 80cm x 150cm. Foto: Rafael Dabul.



Fonte: Arquivo pessoal.

Isso cria uma série de acontecimentos onde se relacionam estruturas literais e as estruturas refletidas, em um jogo de continuidades e quebras virtuais. Uma vez que a estrutura material e literal da obra não é variável, as reflexões de parte da obra, nela mesma, são mais fixas que o restante. Essa reflexão ensimesmada desenha polígonos e outras figuras geométricas no interior da peça. Na Figura 37, vemos o espaço para lá da peça, através da sua estrutura, sendo capturado pelo trabalho e comparecendo como uma área ativa integrada ao jogo. Trata-se de um recorte triangular do ambiente em articulação ostensiva com as chapas espelhadas e suas reflexões. Outras vezes as figuras geométricas formadas pelos vazios não são tão claras

como neste exemplo, mas aparecem mais embaralhadas à estrutura material e às reflexões nas superfícies do trabalho. São parcialmente obstruídas por uma trama, reunindo o espaço para além da peça, os limites das chapas metálicas, a estrutura de madeira e fatias do próprio trabalho virtualmente refletidas nas chapas de inox espelhado, como nas Figuras 36, 38 e 39.

Para que sejam vistos, estes acontecimentos pedem não só um ponto de vista específico, mas variados enfoques. É preciso, parar diante da obra e modificar o modo de olhar a peça. Nesse sentido, são acontecimentos semelhantes à tática de interpelação, exemplificada pela pintura prateada. Contudo, não assaltam o olhar do espectador, atingindo uma contenção instantânea, mas dirigem-no, conduzem-no suavemente em uma passagem: de um olhar rápido para um olhar detido; de um olhar superficial para um olhar profundo; seduzido ou capturado pela escultura a ponto de adentrar nela. Ultrapassa, assim, a simples *contenção* e caminha na direção da *contensão*. No interior do trabalho, o olho atento encontra uma imagem, uma forma, metaforicamente equivalente à imagem de si próprio – prenhe, mas impermanente e inexistente.

Figura 40 – Bruno Marcelino. Sem título, 2017. Tinta spray e acrílica sobre MDF e madeira. 26cm x 20cm x 3cm. Foto: Marcelo Almeida.



Fonte: Arquivo pessoal.

Semelhante possibilidade de acariciar o trabalho com o olhar – e ser subitamente surpreendido por ele com uma fixação de contingências, ou mesmo detido ou desacelerado pela sua superfície –, também é observável nos trabalhos de parede produzidos para acompanhar a

escultura *Transitivo*. Dentre os dois trabalhos de parede produzidos para a mostra, o trabalho preto [Figura 42] apresenta um jogo entre fixações e contingências mais desenvolvido. Esse trabalho, assim como outros criados na sequência dele, tem como origem uma série de caixinhas realizadas em paralelo aos trabalhos de metal feitos para a parede.

Nestas caixinhas, vemos escalas cromáticas similares a algumas das combinações pintadas na série de relevos de metal empenado. Um exemplar dessa série de caixinhas, como o representado na Figura 40, parte do mesmo esquema e operação empregados nos estudos de cor executados em papel, a partir dos quais iniciei essa dissertação. Portanto, uma origem destes trabalhos são aqueles mesmos estudos, anteriores aos trabalhos construídos em metal. Contudo, cada desfecho destas caixinhas, mesmo das suas primeiras versões, é posterior e resulta de decisões tomadas após o estudo dos trabalhos de metal.

Desde o início, a intenção nestas caixinhas era trabalhar com uma fresta entre o anteparo pintado com faixas e a moldura. Essa intenção não surgiu espontaneamente, no entanto, também não partiu do lugar mais óbvio para um trabalho como o meu, no país onde estou. Certamente, para um brasileiro, a origem mais óbvia para esta operação são as linhas orgânicas de Lygia Clark. No entanto, os limites entre suportes reais, incorporados como se fossem linhas nos trabalhos de Clark, não são a origem destas caixinhas. As linhas orgânicas dialogam fortemente com as caixinhas e, honestamente, com toda a minha poética. Principalmente porque são uma interrupção do plano da pintura, mas também um modo de fazer um elemento literal se passar por uma coisa diferente do que é. Apesar de tudo isso, a sacada do jogo entre moldura, fresta e pintura ocorreu-me repentinamente, diante dos trabalhos de Agnes Martin.

Visitei uma belíssima exposição desta artista no Museu Dia Beacon, em 2016. A exibição continha um bom número das suas pinturas microtonais⁶⁷ tardias. Eram faixas de amarelos, azuis, cinzas, rosas e brancos iluminados. Penduradas uma após a outra, as pinturas foram colocadas em molduras estreitas de inox espelhado. Manteve-se uma fresta muito escura entre a face frontal finíssima da moldura e a tela.

Não havia dúvidas: não fosse aquela moldura, um trabalho como *Amor* (1999) [Figura 41], seria outro. A fresta negra separa pintura e espaço, como o contorno de uma figura desenhada, mas ao mesmo tempo funciona por contraste tonal, intensificando a sutileza das diferenças entre as cores das faixas pintadas. A igualmente contrastante superfície reflexiva e inconstante da moldura, contribui para afastar a pintura da sua qualidade material e enfatizar sua dimensão de imagem. Assim como, também ajuda a atenuar as diferenças entre as faixas

⁶⁷ Faz referência às diferenças mínimas nos tons de cor nas pinturas da artista.

nas pinturas. Ou seja, a moldura modifica a nossa impressão das relações internas à pintura. Além disso, a moldura reflete a luz e partes do espaço. Os reflexos na moldura – sobretudo nas suas laterais externas – incluem a própria parede onde ela descansa pendurada, mas também a parede posterior, cuja reflexão geralmente tinge de branco a estreita face frontal da moldura. Com isso, em alguns momentos, dependentes do ponto de vista, a linha escura formada pela fresta entre moldura e trabalho torna-se o único elemento visível de separação entre a imagem e a parede.

Figura 41 – Agnes Marin, Amor, 1999, Acrílica e grafite sobre tela 152.4 x 152.4 cm.



Fonte: Dia Art Foundation.

No meu caso, diferentemente das molduras nos trabalhos de Agnes Martin, o suporte planar e a moldura são ambos produzidos de materiais similares. A moldura desde sempre foi de madeira, e o suporte planar da pintura, inicialmente foi executado com MDF [Figura 40], depois com madeira balsa [Figura 42] e, posteriormente, com compensado [Figura 49]. Também, diferentemente de Agnes Martin, neste caso aproximando-se das linhas orgânicas, a fresta ou intervalo escuro, funciona nestes primeiros trabalhos [Figura 40] tanto como

interrupção literal da pintura, quanto como parte da imagem. A borda colorida sugere a continuação da superfície planar, literalmente descontínua.

A razão para tais trabalhos terem se resolvido apenas depois dos relevos de metal foi porque os últimos indicaram a possibilidade de desenvolvimento poético da produção de uma imagem única e planar a partir de um suporte tridimensional composto. Isso é evidente agora, mas também era evidente antes – no sentido de que essa operação tem sido realizada, pelos menos desde os anos 60 e até hoje, ou próximo disso, nos trabalhos de inúmeros artistas, tais como Sean Scully, Brice Marden, Ellsworth Kelly, Fernanda Gomes, Sérgio Sister, Renata Tassinari, Dudi Maia Rosa, dentre outros. No entanto, essa operação não era, anteriormente à execução dos trabalhos de metal, algo que participava da minha poética. Somente após os relevos de metal empenado essa operação foi reconhecida. Apenas a partir disso ela foi estendida para as caixinhas, mas de acordo com algumas condições previamente definidas por estas últimas. Nesse jogo, levei o plano pictórico para a moldura através da pintura e da composição cromática, como na Figura 40.

Figura 42 – Bruno Marcelino. Sem título (Irmão I), 2019. Tinta spray e vinil sobre madeira. 26 x 20 x 3 cm. Foto: Rafael Dabul.



Fonte: Arquivo pessoal.

A caixinha preta com as faixas ao fundo [Figura 42], surgiu muito tempo depois, como parte da reação à exposição *Fora de Serviço*. Portanto, ela é devedora da observação não só dos relevos empenados, mas igualmente das esculturas de metal. Sobretudo, da relação entre as cores e as sombras nestes trabalhos. Com a caixinha preta, a intenção era aproximar e fazer dialogar não apenas pintura e moldura, mas, além disso, o intervalo entre ambas. Em certa medida, o intervalo entre pintura e moldura já promovia a inclusão da sombra no trabalho colorido [Figura 40]. Mas na forma de fresta, a sombra comparece às vezes como um elemento gráfico, às vezes como uma ausência. Por outro lado, ao “empurrar” o anteparo das faixas horizontais para o fundo, “expandindo” e ao mesmo tempo excluindo a fresta, incluiu-se e destacou-se as sombras ainda mais. As ocorrências umbrosas se tornaram mais soltas e variáveis, funcionando como interferências no esquema geométrico do trabalho, mas sem deixar de participar como componentes do jogo pictórico. É claro que a escolha da cor preta neste primeiro trabalho pretendeu auxiliar nessa trama e imbricamento de cores, sombras e suporte.

Assim como Agnes Martin, optei por trabalhar com contrastes tonais muito tênues. Mas comparada ao trabalho daquela pintora, a minha pequena peça preta apresenta uma relação oposta entre pintura e moldura. No trabalho de Martin a moldura é escolhida para contrapor-se à superfície fosca e aos limites tênues das cores. A superfície reflexiva e a fresta escura enfatizam a diferença entre pintura e moldura. No meu caso a distinção entre moldura e pintura é suprimida.

Além disso, as microtonalidades de cada área preta também são provocadas por diferenciações no material do suporte ou entre tintas, opacas, acetinadas, semibrilhantes, brilhantes, cintilantes e assim por diante. Cores e materiais reúnem-se com os acidentes luminosos das suas superfícies e com as sombras projetadas no interior do trabalho. Tudo isso participando do mesmo plano pictórico, e ao mesmo tempo tudo separado. Para entender tais passagens não podemos apenas atentar para a sombra tornando-se cor ou para participação do material como cor. Pois o jogo começa no uso do mesmo material para a moldura e para a superfície das faixas, e do modo como o suporte é construído para participar da pintura.

O campo dividido por faixas, assim como a moldura, é composto e construído com quatro partes distintas de madeira, cada faixa pintada sendo uma peça diferente. Ou seja, o campo não é, rigorosamente, dividido pela pintura, mas o seu suporte é previamente fatiado e cada tira de madeira é pintada com uma tinta preta pronta distinta. Assim, as faixas de cor no trabalho são um pequeno catálogo ou tabela de cores selecionadas, todas disponíveis no comércio.

Essa disposição de tintas prontas amplia-se para um jogo que ultrapassa a catalogação das cores como se fossem *ready-mades*. A relação entre as diferentes qualidades ópticas da cobertura de cada faixa articuladas entre si, e as sombras e reflexos variáveis de acordo com o ponto de vista dos espectadores, compõem um conjunto de aspectos produtores da indeterminação do trabalho.

Ao observar detidamente o trabalho podemos compreender como isso ocorre. De cima para baixo, o trabalho apresenta, respectivamente, faixas pintadas de tinta spray preto brilhante, tinta acrílica preta micada, tinta spray preto acetinado e tinta vinílica preto fosco. As laterais internas e a face frontal da moldura seguem a cor da última faixa. A primeira e terceira faixas apresentam micro depressões na superfície, provocadas pelos veios da madeira, visíveis e arrepiados devido a aplicação da tinta spray. Essas irregularidades precipitam variações cromáticas de tom, podendo ser consideradas constantes.

Não obstante, existem ainda variações inconstantes da percepção dos materiais e cores do trabalho. A Figura 42 nos conta sobre a condição de iluminação no momento do registro fotográfico do trabalho. Nesta imagem, a principal fonte de iluminação do trabalho parte da direita para esquerda, em um eixo diagonal em relação à peça. Nestas circunstâncias, no lado interno da lateral direita da peça acontece uma estreita faixa de sombra difusa, reunindo todas as faixas horizontais e frestas em um único preto. A sombra difusa também se estende horizontalmente, junto à aba superior da moldura. No outro lado do trabalho, uma linha orgânica é formada no encontro entre o suporte fracionado e a aba esquerda da moldura.

A situação espacial cromática do trabalho apresenta duas faixas que podem ser descritas como vazias – a segunda e a quarta, de cima para baixo. Ambas exibem superfícies pouco acidentadas e imprecisas, vagamente vaporizadas. Então, na parte inferior, a última faixa dilui-se e mistura-se com a aba inferior do suporte. Além disso, essas duas faixas horizontais são, na ordem mencionada, a faixa mais clara e a mais escura da composição, descontados os reflexos e as sombras.

O caso da primeira faixa da pintura é peculiar, devido ao brilho concentrado na porção direita da sua superfície, pelo menos do ponto de vista congelado na fotografia, de acordo com a Figura 42. A área reflexiva estende-se da direita para a esquerda, e diminui gradativamente até esmaecer quase por completo. Em uma fração à esquerda desta faixa, a cor torna-se idêntica ou similar à cor da terceira faixa do trabalho, sugerindo uma continuidade entre ambas, ainda que interrompida pela segunda faixa. A sensação é intensificada no encontro entre a primeira e segunda faixas, onde comparece uma margem estreita que percorre o limite inferior da primeira, da sua esquerda até o seu centro. Essa margem não reflete a luz, apresentando cor idêntica ou

similar à encontrada na terceira faixa horizontal. Por fim, soma-se a isto a questão da similaridade da textura da primeira e terceira faixas.

Figura 43 – Bruno Marcelino. Sem título (Irmão I), 2019.

Tinta spray e vinil sobre madeira. 26 x 20 x 3 cm. Foto:

Rafael Dabul.

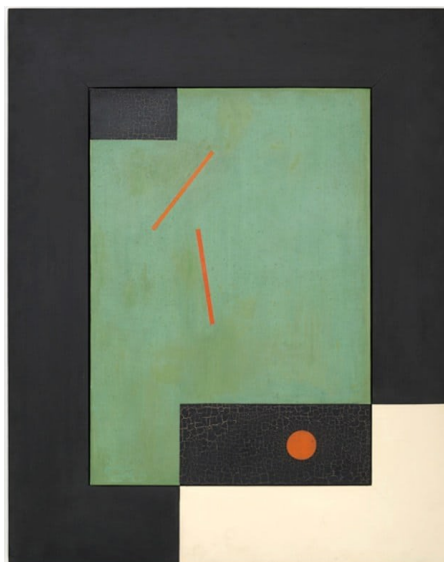


Fonte: Arquivo pessoal.

Por sua vez, quando este trabalho é observado de um ponto de vista oblíquo e nas mesmas condições de exibição, a articulação entre as faixas horizontais se modifica significativamente. Do ponto de vista representado na Figura 43, a sombra da lateral direita segue reunindo todas as faixas, mas ela invade mais o território da primeira das faixas, contadas de cima para baixo. Essa faixa passa a refletir a luz em praticamente toda a sua extensão, a não ser na margem que percorre o seu limite inferior. Anteriormente presente até a porção central da referida faixa, a margem de cor similar àquela da terceira faixa horizontal do esquema, ocupa agora toda a extensão horizontal da faixa onde se apresenta. A somatória desta margem com a penumbra na lateral direita e no topo da primeira faixa horizontal, provoca um arredondamento dos cantos da extremidade direita da faixa. Esse efeito produz uma desconexão entre esta primeira faixa de preto brilhante e as demais.

Entretanto, a primeira faixa segue sugerindo-se como uma extensão da terceira faixa. Enquanto a segunda e a quarta faixas continuam a insinuar vazios e interrupções, muito embora de maneiras mais delicadas. Por sua vez, a quarta faixa permanece confundindo-se com a aba inferior da moldura.

Figura 44 – Lygia Clark, Quebra da moldura no. 4, 1954. Óleo sobre tela e madeira. 106.5 x 91 x 2 cm. Coleção particular.



Fonte: The Museum of Modern Art.

Já a linha orgânica do lado interno esquerdo é ocultada pela lateral da moldura. Em madeira aparente, o seu lado externo da lateral esquerda da moldura se relaciona com a face frontal estreita, pintada de preto, promovendo um contraste menos acentuado com aquela última, quando em comparação com o efeito proporcionado pela justaposição dela com branco da parede. Em conjunto com o ângulo de incidência da luz, essa condição potencializa a luminosidade da borda frontal da moldura preta. Ao observar o trabalho frontalmente, esta borda se torna praticamente oculta, devido ao contraste com o branco da parede. Do ponto de vista oblíquo, ela aparece contornando todo o trabalho, sendo mais visível no topo e na lateral esquerda da peça. Ela também substitui a linha orgânica e dialoga com as faixas à sua direita. Enquanto a linha orgânica, na vista frontal do trabalho, produz uma interrupção entre as faixas e a moldura, sendo parcialmente oculta apenas na segunda faixa, a borda se reúne com a terceira faixa e interrompe as demais. Para um olhar ligeiro ela se reúne também com a quarta faixa e se desconecta apenas das faixas da metade superior do trabalho. Além disso, o trabalho configura uma escala do claro para o escuro, nas faixas contadas de cima para baixo, completando o imbricamento de cor, materiais e contingências.

Por fim, é necessário destacar que as descrições das contingências na percepção deste trabalho tomaram como base uma instalação e ambiente específico, com uma iluminação parcialmente difusa. Baseou-se também, por motivos de clareza, nos pontos de vistas e efeitos

fugidios capturados pelas imagens fotográficas disponíveis. A experiência do trabalho, por óbvio, ultrapassa as considerações aqui tramadas, e fixa outras contingências em ordenações variáveis de igual ou maior interesse. Assim como sofrerá variações de acordo com os diversos ambientes de exposição. Nesse caso, podemos complementar a análise com a descrição de outros trabalhos, com os quais, na sequência, continuei investigando esta trama de elementos fixos e contingentes.

Figura 45 – Bruno Marcelino. Para todas as cores pretas (Irmão IV), 2019. Acrílica, tinta vinil e spray sobre madeira e madeira balsa, 26 x 20 x 3 cm. Foto: Marcelo Almeida.



Fonte: Arquivo pessoal.

As contingências apresentadas em um segundo trabalho preto devem servir para nos introduzir neste caminho. A Figura 45 mostra um trabalho exemplar em termos de articulações ostensivas entre fixações e contingências. Tomado o ponto de vista frontal do trabalho, percebe-se como as superfícies das suas faixas são menos reativas à iluminação. Mais difusa no ambiente de exibição da peça em questão, a luz parte da esquerda para a direita. Uma penumbra junto à parte interna da aba esquerda da peça, bastante pronunciada na quarta faixa, contando de cima para baixo, denuncia a origem da claridade. Estende-se, rente à aba superior da peça e mais esmaecida, essa mesma penumbra.

A primeira faixa, de cima para baixo, aparenta ser pintada com um cinza muito escuro, mas foi pintada com o mesmo spray brilhante preto aplicado ao trabalho anterior. A segunda

faixa horizontal apresenta praticamente o mesmo tom da anterior, mas o seu matiz é mais azulado. A terceira faixa é a mais clara da composição e assume um aspecto de cor cinza médio, com um matiz também azulado. A segunda e terceira faixas são pintadas com cores construídas com cuidado, pela mistura de tinta acrílica fosca, brilhante e cintilante, carregada de mica. Enquanto a quarta faixa é, como a primeira, de um preto já-pronto, mas fosco, idêntico ao aplicado na moldura. Nesta imagem, é a faixa mais escura da composição.

As linhas orgânicas têm um papel mais destacado nesta peça, devido tanto à luz difusa do ambiente, quanto às próprias cores, sobretudo da primeira, segunda e terceira faixas horizontais. O baixo contraste entre tais cores e a iluminação mais uniforme do trabalho, provocam duas linhas orgânicas, as quais atravessam plano pictórico de um lado ao outro, perfazendo os limites superior e inferior da segunda faixa horizontal. No encontro entre a terceira e quarta faixas, a possibilidade da linha orgânica é abafada pelo contraste claro-escuro. No encontro da primeira faixa horizontal com a aba superior do trabalho, a linha orgânica se insinua a partir da penumbra, mas é suprimida. No limite inferior da quarta faixa a linha orgânica também comparece, pois a aba inferior da moldura foi recuada para coincidir com nível do plano das faixas horizontais. Entretanto, a presença da linha orgânica naquele limite é muito sutil e o contraste com a parede geralmente garante a sua invisibilidade.

No encontro das laterais direitas da segunda e quarta faixas com a aba lateral direita da moldura, a linha orgânica praticamente inexistente. Nas faixas restantes ela se anuncia sutilmente, junto àquela mesma lateral. Por sua vez, na lateral esquerda, interna à moldura, a linha orgânica é definitivamente oculta, no encontro da aba do suporte com a segunda e a quarta faixas – nesta última a penumbra causa inclusive a sensação de empenamento, pois a extremidade esquerda desta quarta faixa horizontal insinua curvar-se rumo à parede. O vazio muito escuro e virtual provocado, desse modo, resulta em uma desconexão da quarta faixa horizontal das demais faixas do esquema. Já na primeira e terceira faixas, junto à lateral direita da moldura, a linha orgânica comparece, difusa e espessa, mas ainda promovendo uma interrupção ou cavando um espaço entre a moldura e as faixas.

Todas estas sutilezas se precipitam em distinções ostensivas quando o trabalho é visto de um ponto oblíquo. Na Figura 46, a primeira mudança drástica é no aspecto das três primeiras faixas da pintura. Elas aparecem como cores foscas na Figura 45, mas na imagem seguinte revelam-se: a primeira das três comparece brilhante; e as demais ficam ambas entre o acetinado e o cintilante. Esse efeito de superfície modifica bastante o jogo cromático.

Figura 46 – Bruno Marcelino. Para todas as cores pretas (Irmão IV), 2019. Acrílica, tinta vinil e spray sobre madeira e madeira balsa, 26 x 20 x 3 cm. Foto: Marcelo Almeida.



Fonte: Arquivo pessoal.

As três faixas mencionadas aparecem mais claras neste segundo ponto de vista. Sem dúvida, a primeira delas sofre maior variação deste aspecto, tornando-se a faixa mais clara do trabalho. A terceira faixa, de cima para baixo, permanece próxima da primeira no quesito tom, mas assume a segunda posição na escala claro-escuro, dado o conjunto de faixas horizontais pintadas. A segunda faixa, limitada ao conjunto com a primeira e a terceira, segue sendo a mais escura. A partir desta perspectiva oblíqua do trabalho, a segunda e terceira faixas horizontais do esquema continuam apresentando tons similares aos observados nestas faixas quando o trabalho é percebido frontalmente. Entretanto, o próprio matiz se modificou em ambas e por igual. A propriedade azul luminosa se esmaeceu nas duas faixas, talvez substituída pela cintilação da mica, tornando as duas faixas mais quentes. Do ponto de vista oblíquo, a cor mais fria do trabalho, por conta da área brilhante, é a da primeira faixa horizontal do esquema.

A diferença entre tons permanece mínima nas três primeiras faixas, contadas de cima para baixo. Por isso, as linhas orgânicas formadas nos limites, sobretudo superior, mas também inferior, da segunda faixa do esquema, seguem aparentes. Não obstante, a quarta faixa continua a mais escura dentre as demais, entretanto ela não é a cor mais escura no trabalho. A cor mais escura está na lateral interna da aba esquerda do trabalho e inclui a mesma tinta preta aplicada

na quarta faixa, e também a penumbra, o contraste com o branco da parede, e a posição relativa do espectador em relação à peça e à fonte de luz. Pois, na Figura 46, a lateral interna da aba esquerda do trabalho é vista à contraluz.

A quarta faixa, pintada de preto fosco, ao se encontrar com a lateral esquerda da peça, comparece como a cor luminosa da relação. A tinta é em ambas as áreas, mas a área interna da aba esquerda recebe menos iluminação e se contrapõe tanto ao branco, quanto à luz. A diferença entre estas duas áreas pintadas com a mesma tinta, mas de pretos diferentes, pode explicar como se comporta a faixa horizontal na cor preta fosca em relação ao preto à contraluz da lateral. Entretanto, a situação da faixa horizontal pintada de preto fosco para com todo o esquema do trabalho envolve outras variáveis. Estas últimas dependem de uma contingência crucial ligada à lateral esquerda da peça: o reflexo do lado interno desta lateral sobre as três faixas mais claras do trabalho. Nestas três faixas, o lado interno da aba esquerda duplica-se, espelhado como uma imagem. Seus contornos, contudo, são borradas e imprecisos. A imagem aparece como uma mancha esfumada, indistinta da própria lateral, que parece invadir as três primeiras faixas do trabalho, contada de baixo para cima. As linhas orgânicas, as faixas e a lateral ali se reúnem em um preto quase névoa. Para encerrar, o rebatimento em vulto da lateral da peça naquelas três faixas revela o delicado empenamento de cada uma delas.

Diante desta vizinhança, a quarta faixa se comporta de modo extremamente complexo e ambíguo. Uma vez que não reflete a lateral esquerda do trabalho, e sendo mais luminosa que ela, seu ímpeto primeiro é saltar à frente. Entretanto, no fim se coloca de modo mais complexo no conjunto. Em vez de simplesmente completar a fila, ela difere das demais. Para começar, a sua luminosidade mais acentuada neste ponto de vista enfatiza a linha orgânica no seu limite inferior. Esta linha se reúne ao preto da aba lateral, que está à contraluz, como se continuasse por ele, voltando a aparecer como linha de contorno da quarta faixa horizontal, a partir do seu canto superior esquerdo, para então desaparecer, antes mesmo de alcançar o centro horizontal do trabalho. Em conjunto com a luminosidade da faixa pintada de preto fosco, e com a extensão difusa da lateral esquerda da peça nas três faixas reflexivas e reluzentes do esquema, a linha orgânica nos causa a impressão de um desencaixe. Sua porção esquerda sugere uma projeção do anteparo à frente das demais faixas, enquanto o seu lado direito, cuja extremidade é oculta pela lateral direita da peça, aparenta afundar para além do plano em que se mantém as demais faixas horizontais. Assim, a faixa horizontal, pintada de preto fosco, comporta-se como um plano atravessado na diagonal, abaixo das demais faixas horizontais e levemente abauladas. Estas últimas parecem estar apoiadas sobre aquela outra.

Vemos, então, como a moldura no primeiro trabalho colorido e nos trabalhos pretos é um suporte para pintura, mas também opera enquanto material plástico e ator na execução do trabalho, pois a moldura faz cores com as suas sombras. Ou seja, entre as faixas horizontais e a moldura há mais continuidade do que quebra. Essa continuidade pode ainda se tornar indiscernibilidade, quando os trabalhos são instalados em ambientes com paredes brancas e com iluminação difusa. Em semelhantes circunstâncias, todas as sutilezas e distinções, até aqui descritas como propriedades das caixinhas negras, exigem, para existir e compor sua trama, uma proximidade secundária em relação ao contato inicial com tais trabalhos.

Figura 47 – Bruno Marcelino. Sem Título, 2020. Acrílica sobre madeira. 5,2cm x 5cm x 3,8cm. Foto: Bianca Reis.



Fonte: Arquivo pessoal.

Ou seja, à primeira vista, um observador distanciado perceberá as referidas obras como monocromos pretos ou até mesmo como buracos na parede. Todas as variações superficiais e diferenças entre efeitos de materiais e cores, descritas logo acima, restam invisíveis quando o trabalho escuro e contrastado com o branco da parede é observado à distância. Com certeza, a presença de sombras muito difusas no interior destas peças também contribui para esse efeito.

Na luz difusa a sombra também é difusa, e cria uma espécie de ar umbroso no interior do trabalho. Em trabalhos posteriores muito pequenos, explorei especificamente a ocorrência deste tipo de sombra. Executei caixinhas diminutas de interior pintado. Nelas, a proporção entre a área do fundo e das laterais intensifica a penumbra produzida pela relação do trabalho com a iluminação difusa do ambiente, pois cria um impedimento maior para a luz. Devido a escala, ao uso da monocromia e ao contraste com a parede branca, esses trabalhos funcionam muito mais das suas bordas para fora, do que das suas bordas para dentro. Eles reagem à parede, ativando-a nas suas cercanias, de modo a exigir algum respiro nas suas laterais. Essa reação é

mais poderosa quando os trabalhos são pintados com tons escuros, como na Figura 47, podendo configurar vazios muito profundos. Por outro lado, o comportamento das sombras no interior deste tipo de trabalho é mais observável naqueles pintados de cor clara, como no registro da Figura 48.

Figura 48 – Bruno Marcelino. Sem Título, 2020. Acrílica sobre madeira. 6,6cm x 5,5cm x 4cm. Foto: Bianca Reis.



Fonte: Arquivo pessoal.

A partir da observação do comportamento da sombra em articulação com a cor, imaginei outras variações entre suporte, cor e sombra. Em três exemplos citados até aqui – o trabalho mais colorido e os dois trabalhos pretos [Figuras 40, 42 e 45], utilizei uma moldura convencional, mas virada com a frente para a parede e o fundo para o ambiente expositivo. Na sequência, comecei a utilizar a moldura na sua posição convencional. Com isso a moldura em si mesma adquire mais presença. Este tipo de suporte assume a moldura como continente e dispositivo de insulamento, provocando uma separação entre interior e exterior. Por isso, pede uma outra solução pictórica, capaz de reunir um e outro. A pintura do trabalho deve procurar uma continuidade ou jogo entre o dentro e o fora, e entre o fundo e a frente.

A observação do trabalho registrado na Figura 49 nos ajuda a compreender como isso acontece. Uma decisão crucial nessa peça foi a manutenção de um suporte planar único, dividido em faixas de cor pela operação de pintura. Ela acompanha a decisão de trabalhar com o colorido a partir de um único matiz, mas diferente do preto. No trabalho da Figura 49, assim como em muitos outros casos, há cores claras em relação a outras que também o são. Assim, como há matizes e tons bastante aproximados, ressoando em certo sentido Agnes Martin, Ad Reinhardt, e Paulo Pasta. Seria difícil criar uma composição colorida com tais características na qual as frestas entre uma e outra cor não fossem contabilizadas como apenas frestas, ou seja,

interrupções. A disposição de uma cor ao lado da outra, sem intervalo, era crucial para o efeito procurado, por isso o suporte precisava ser inteiro e sem emendas.

Figura 49 – Bruno Marcelino. Sem Título, 2020. Acrílica e tinta vinil sobre moldura de madeira e compensado. 43cm x 32cm x 5,5cm. Foto: Bianca Reis.



Fonte: Arquivo pessoal.

E qual seria este efeito? Tentava fazer uma pintura colorida e ao mesmo tempo aproximar cor e sombra. Nessas peças, a sombra interna pode ocorrer como penumbra ou se projetar sobre uma superfície, mantendo contornos nítidos. O primeiro tipo de sombra ocorre nos trabalhos quando a iluminação é difusa, o segundo tipo ocorre quando a iluminação é pontual. Há ainda um terceiro tipo de sombra, reunindo os dois primeiros. Esta sombra de terceiro tipo produz uma projeção da moldura sobre o trabalho, mas na forma de uma meia-sombra que tinge as cores pintadas. Assim, a cor deveria ser relacionável a cada uma destas categorias de sombra. Como a meta foi produzir continuidade, e como as cores eram claras, a linha orgânica seria uma perturbação. Nos trabalhos pretos ela funcionava porque, mesmo quando se destacava, perfazendo uma interrupção do plano pictórico, ela acabava por se reunir com a sombra.

Não obstante, neste trabalho verde, há dois aspectos do suporte causando interferência no esquema de cores. O primeiro é a própria textura dos veios da madeira; e o segundo é a fresta entre o fundo listrado e as laterais da moldura. A textura da madeira causa uma ativação também literal da superfície. À distância, essa ativação compõe uma unidade indiscernível com a vibração cromática. A fresta produz uma linha orgânica, oculta devido ao contraste entre os tons mais claros das faixas e o tom mais escuro da lateral interna da moldura. Essa linha

comparece apenas à curta distância. Estes aspectos são aceitos porque podem ser invisíveis ou causar interferências mínimas, ao mesmo tempo interessantes e que pouco perturbam a lógica cromática geral.

Descrevi o suporte, agora resta abordar o esquema de cores nesse trabalho. A moldura do trabalho é pintada de duas cores: a sua face frontal é de um verde-claro muito vivo, enquanto as laterais internas e externas são cobertas de um verde médio rebaixado. O fundo do trabalho é pintado com quatro faixas verdes horizontais, de cima para baixo, respectivamente, um verde-ocre, um verde-azulado, um verde-claro idêntico ao da face frontal da moldura, e um verde-leitoso. Todos os verdes do fundo, com exceção do repetido, são rebaixados ou acinzentados, a fim de se aproximarem do aspecto da penumbra e da meia-sombra. A relação cromática estabelecida entre os três verdes-acinzentados é, de partida, sentida como atmosférica.

Acerca do relevo dessas cores, podemos perceber, de cima para baixo, a primeira faixa verde-ocre, apesar de muito luminosa, como mais profunda que a segunda. Esta última, no encontro com a seguinte, de um verde mais vivo e mais amarelado, é tingida de um tom mais escuro e azulado. A terceira faixa, verde-claro, se avoluma para frente, de modo geral, destacando-se das demais. A quarta faixa de cima para baixo é, em termos de profundidade, a mais próxima da faixa pintada de verde-claro, mas ainda está para lá dela.

Este é um comportamento cromático que excede, ou difere, do esquema de organização do plano em si. É um comportamento arranjado, mas modulado e modelado durante o processo de pintura, a partir dos acontecimentos cromáticos internos a este processo. Portanto, trata-se mesmo de um diálogo entre a organização do esquema, a contingência e os acidentes cromáticos da execução dos trabalhos. Tem-se é claro, uma ideia das cores antes de pintar, mas elas devem passar pela prova de relação com o esquema, com o suporte tridimensional e suas inconstâncias, e outras variações fugidias, tais como reflexos e sombras. A cor deve se ordenar, mas também ultrapassar a ordem, de modo a se tornar um elemento de desconfiguração do esquema, assim como a sombra.

Antes de aprofundar a análise de como cor e sombra agem contra o esquema e contra o objeto, será preciso estabelecer a lógica da divisão do objeto em áreas de cores distintas. Para tanto, é crucial compreender a repetição da cor verde clara, pintada na terceira faixa e na face frontal da moldura, doravante chamada também de borda. Esta repetição concede ao jogo um limite diferente daquele de um esquema sem repetição.

Quando nenhuma cor se repete, há cinco elementos completamente diversos em diálogo. Por sua vez, quando há repetição de uma das cores em partes diferentes do trabalho, configura-se uma situação fechada. A repetição de uma mesma cor situa os termos em relação.

Imaginemos dois grupos de cinco casas vazias, o primeiro preenchido com a sequência 1, 2, 3, 4, 5 de números, e ou outro com a sequência 1, 2, 3, 4, 1. No primeiro caso a sequência é encerrada por falta de casas e sugere continuidade infinita. Assim, o seu fim é convencional e definido pelo número de casas – ou contexto. No segundo caso, há repetição de um termo, indicando o fim e o reinício da sequência, dentro do limite de casas disponíveis. A primeira sequência é aberta, ordenada e convencionalmente encerrada, mas a segunda sequência é fechada e aberta novamente, sugerindo repetição.

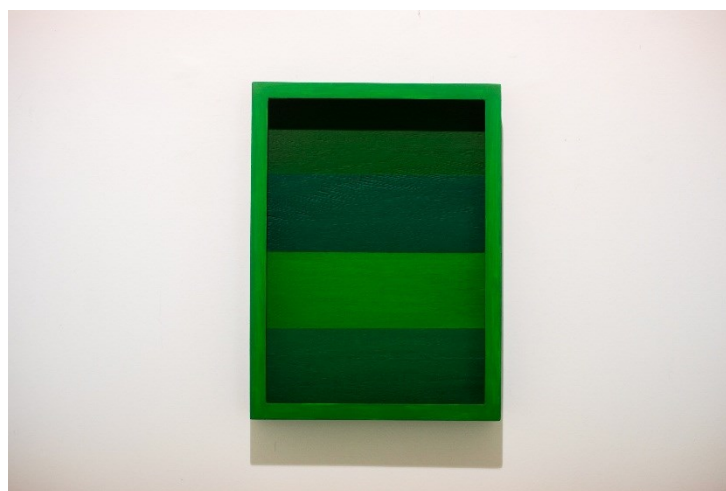
Essa repetição é uma tática para abrir o trabalho, ou seja, para manter sua enunciação incompleta. Dada as cinco casas, se duas são habitadas por um mesmo número, sugere-se o reinício de uma sequência de 4 termos. O quinto termo, sendo a repetição de um dos termos do conjunto anterior, implica a abertura de outro conjunto. Mas encerrar um conjunto e abrir outro, sem fechar o segundo, permite deduzir livremente, ou mesmo imaginar, os demais termos não inscritos no conjunto aberto. Dada a sequência 1,2,3,4,1, podemos pensar que ela é formada por dois conjuntos, A e B, o primeiro fechado e o segundo aberto, sendo expressos respectivamente por $A=(1,2,3,4)$, e $B=(1, x, y, z...)$. O segundo conjunto pode ser $B=A$, repetindo o primeiro, ou $B=(1,3,5,7...)$, ou $B=(1,0,2,0...)$, ou $B=(1,450,15,7...)$, e assim por diante.

Inscrito nessa lógica, tanto fechada quanto aberta, retorno à cor justamente partindo da repetição do verde-claro. Cobrindo a borda do trabalho, ele comparece como fechamento convencional da peça. Na articulação com a faixa do mesmo verde, encontramos o fechamento não convencional, porque é um fechamento adiado. Trata-se de uma vontade de fechamento, nunca completa, mas suspensa como um gesto. Lembro-me dos trabalhos de metal, nos quais há uma ocorrência ao fundo, cuja vontade é reunir-se àquela a frente dela. Aqui, a faixa verde quer se reunir à borda e salta para frente, mas não chega, não completa o movimento. Enquanto isso, o restante das faixas deseja se reunir às sombras, e nisso tem mais sucesso. A faixa verde-clara, é justamente contida, refreada pela sombra.

Notemos o comportamento da sombra neste trabalho, quando a iluminação é difusa, de acordo com a Figura 49. Há um sombreado partindo das laterais para o centro. A passagem é mais abrupta no topo, média nas laterais e mais suave na base. O topo é marcado por uma faixa umbrosa cujo limite se esfuma. Toda a borda é separada do fundo por tal ocorrência, mas a faixa verde-clara parece empenada, no sentido convexo, ao contrário dos trabalhos de metal. O centro dela alcança o patamar de altura da borda do trabalho, enquanto as suas laterais, direita e esquerda, mantém-se afundadas. A faixa abaixo dela parece ser arrastada para frente, junto

com o centro da primeira. Neste ínterim, a faixa verde-clara empenada é aparentemente pressionada para baixo, pela segunda faixa da composição.

Figura 50 – Bruno Marcelino. Sem Título, 2020. Trabalhos em condição de iluminação artificial. Acrílica e tinta vinil sobre moldura de madeira e compensado. 43cm x 32cm x 5,5cm. Foto: Bianca Reis.



Fonte: Arquivo pessoal.

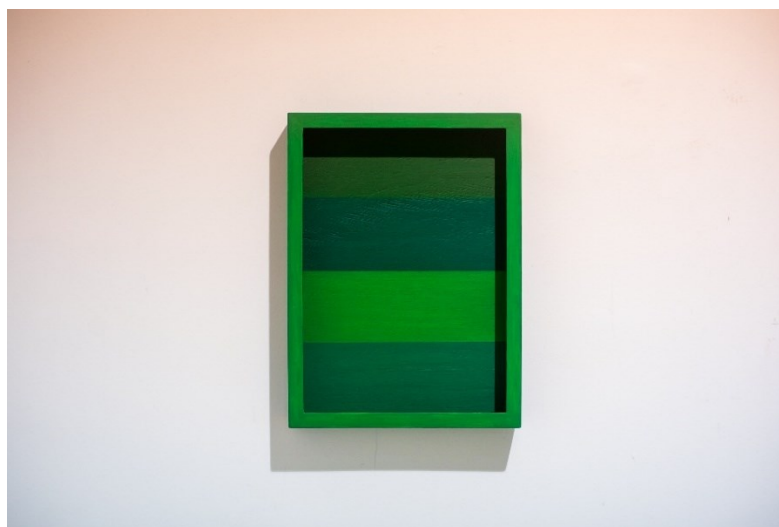
Esta curta descrição demonstra o quanto então imbricadas sombras e cores nestes trabalhos. Haveria ainda outras sutilezas a desenvolver sobre o trabalho em questão, na condição de uma iluminação difusa, mas é preferível seguir em frente e comentar um pouco a relação entre cores e sombras em uma condição de iluminação distinta. Por exemplo, quando a fonte de luz é pontual, frontal e mais próxima do trabalho, a faixa de sombra posterior avança sobre a superfície do fundo, ficando mais larga, mais escura e com os limites mais nítidos. Ela se torna realmente um faixa, a somar-se àquelas pintadas [Figura 50]. É como se ela fosse um elemento de variação do segundo conjunto aberto pela repetição da cor verde-clara.

Essa variação pode ser diversa, quando o trabalho é iluminado por uma luz pontual, e próxima, mas cuja fonte se localiza à direita dele. Nesta última situação, uma sombra muito escura tinge as faixas, projetando-se sobre elas a partir da parte superior e da lateral direita da borda verde-clara. Formando um L invertido, a sombra é mais larga no topo e mais estreita na lateral [Figura 51]. O efeito mais evidente dela sobre o esquema é a perturbação do equilíbrio da composição, quando vista frontalmente. Os contornos rígidos da sombra contribuem para que ela compareça como um recorte que modifica o esquema.

Contudo, a ocorrência da sombra é mais ambígua e complexa. O imbricamento da sombra com as faixas pintadas provoca três novas subdivisões, não pintadas, no esquema visual

do trabalho. A primeira delas corresponde à sombra projetada na metade superior do fundo, sobre a primeira e segunda faixas, contadas de cima para baixo. A segunda subdivisão é produzida pela porção da sombra sobre a terceira faixa. A outra divisão corresponde à parte da quarta faixa coberta pela sombra.

Figura 51 – Bruno Marcelino. Sem Título, 2020. Trabalhos em condição de iluminação artificial. Acrílica e tinta vinil sobre moldura de madeira e compensado. 43cm x 32cm x 5,5cm. Foto: Bianca Reis.



Fonte: Arquivo pessoal.

A sombra nas duas primeiras faixas funciona sugerindo um recorte no esquema, criando uma espécie de vazio abstrato. Abstrato porque a sombra nega a materialidade do plano, evidente na área iluminada da metade superior do trabalho, devido à reflexão distinta da luz nas pequenas depressões dos veios do suporte de madeira. Com isso, a sombra intensifica a sensação de ser planar e abstrata. Essa sensação pode influenciar toda a metade superior da peça a se comportar de forma ainda mais planar. A dimensão abstrata ou virtual desta planificação é tensionada como um todo pela diferença na altura do plano de faixas e da borda. Na porção superior do trabalho, é especialmente tensionada também pela reafirmação sutil da superfície do suporte, a partir da textura literal da madeira.

Na metade inferior do trabalho acontece algo distinto. A sombra dividida entre a terceira e a quarta faixa não comparece como vazio abstrato, mas como duas áreas de cor. A sombra sobre a quarta faixa se comporta de modo análogo à sombra que tinge a faixa pintada de verde-claro, muito embora ela seja cromaticamente mais próxima da sombra projetada nas faixas da metade superior do trabalho. No jogo cromático total, a sombra é a cor mais escura,

independentemente da parcela do trabalho em que ela se encontra. Ela também comparece como a cor mais profunda, mas essa profundidade é ambígua e dependente de qual porção do trabalho estamos falando. Por exemplo, na porção de sombra cobrindo a faixa verde-clara a ambiguidade é aguda. O resultado ali sugere uma sobreposição do verde-claro por um filtro escuro, como uma veladura. Também denuncia, obviamente, uma área de sombra. Por fim, a aparência da faixa verde-clara coberta pela sombra é de um verde-musgo escuro, cujo matiz é o mesmo do verde-ocre pintado na primeira faixa da pintura, contando de cima para baixo. O verde formado pela sombra está alguns tons abaixo da faixa verde-ocre pintada, mas se relaciona com ela como se participasse da mesma escala cromática. Com isso, adquire a competência de participar do jogo de cor. Ao tornar-se análoga a uma área pintada, a sombra se reúne ao plano pictórico.

A porção da sombra localizada sobre a quarta e última faixa da pintura parece ter o efeito final análogo àquele da sombra projetada sobre a terceira faixa. Em relação às cores avizinhas, a sombra projetada sobre as duas faixas que compõem a metade inferior da peça provoca também uma planificação. Entretanto, esta sensação planar é mais limitada se comparada àquela produzida na metade superior da peça. Dividindo o trabalho em quatro quadrantes, pode-se identificar tal planificação limitada ao quadrante inferior direito, descontada ainda a borda inferior da moldura. Assim, participam de uma mesma superfície planar as metades da terceira e da quarta faixas, a sombra nelas projetada e a porção lateral inferior direita da borda.

A razão para exclusão da porção da borda correspondente a frente inferior da moldura, reside na ocorrência de uma “linha” entre ela e a última faixa pintada no fundo do trabalho. Essa linha é provocada pelo reflexo da iluminação sobre a espessura da aba da moldura. O motivo pelo qual foi preciso excluir a porção esquerda da terceira e quarta faixas é a presença de uma sombra difusa muito leve, entre a aba da moldura e aquelas faixas. Essa sombra se estende também para a metade superior do trabalho, mas é menos aparente na primeira e segunda faixas horizontais do esquema, porque ambas são mais escuras. Além disso, a sombra em L invertido na metade superior do trabalho dá um peso maior para a relação de claro-escuro entre ela própria e a cor das faixas horizontais naquela porção da peça.

Por fim, nesta condição ambiental de iluminação, o trabalho se fecha, e ao mesmo tempo se abre, mediante a reunião virtual do L umbroso invertido interno à moldura com o L umbroso externo. Esse segundo, acompanhando a borda verde esquerda e inferior, lança-se na parede como índice da tridimensionalidade do trabalho, ou projeção e imagem planificada dela. O desenho feito pela sombra na parede encaminha o raciocínio para uma meditação sobre a

contingência também das sombras da moldura no interior do trabalho. Denota nesta última os indícios da presença de um corpo e da luz sobre ele projetada.

No caso do trabalho de Agnes Martin, a presença da iluminação da sala é suprimida. Por óbvio, uma iluminação difusa e acachapante é necessária para as suas pinturas alcançarem o pleno viço luminoso. Não obstante, as pinturas devem fazer a luminosidade passar como uma propriedade das suas próprias hostes, quando, na verdade, a luz é inseparável da relação entre trabalho e iluminação ambiente. Em seu turno, as pinturas negras de Ad Reinhardt funcionam do mesmo jeito, apesar de solicitarem um ambiente mais próximo da penumbra. Nos dois casos, é preciso controle da luz do ambiente para a melhor exibição dos trabalhos. Igualmente, ambos requerem a exclusão da iluminação e do seu controle dos limites dos trabalhos, embora sejam inseparáveis do seu melhor efeito perceptivo, das suas respectivas intenções conceituais e das práticas de exibição.

No meu caso, o fato do trabalho ser um objeto situado no ambiente e iluminado, artificialmente ou artificiosamente, não é sublimado. O trabalho não pretende passar a impressão de possuir luz própria. Por vezes há um adiamento da sua superfície, ou mesmo a sombra, projetada dentro ou fora do trabalho, se comporta como cor. Apesar disso a sombra jamais deixa de ser um indício da iluminação do ambiente. A luz ilumina o trabalho e adentra-o. Para tanto, deve pedir passagem; pagar um pedágio; vestir-se à caráter; dançar conforme a música.

Por isso mesmo, o trabalho não exige nada do espaço e da sua iluminação. Não exige que a luz da sala seja modificada, a não ser através dos artifícios do próprio trabalho. No geral, esses trabalhos se mantêm como artefatos semiautônomos, pois configuram, através das suas laterais e bordas, microarquiteturas. Estes pequenos espaços insulados, contudo, são também articulados com a iluminação do ambiente cujas paredes eles povoam. Funcionam como dispositivos de modulação da luz em termos de qualidade, que diz respeito ao matiz e ao colorido, e em termos de quantidade, que diz respeito a qual parcela da luz ambiente efetivamente os atinge, e onde. Nessa tarefa, embaralham ambas as definições, produzindo sombras com comportamento de faixas de cor, cores com comportamento de sombras, áreas umbrosas que recortam o trabalho graficamente, e até atmosferas, microclimas pictóricos, como se a superfície da pintura de Arcangelo Ianelli ganhasse corpo e espessura literais.

Muito embora algumas peças se saiam melhor em ambientes mais claros, e outras em ambientes mais escuros, para cada espaço e tipo de iluminação os trabalhos podem se adaptar e poderão ser ostensivamente diferentes de si mesmos, a depender do contexto. A influência do espaço de exposição é sempre presente no modo como um trabalho de arte nos aparece, mas o

diálogo entre cor e a iluminação nem sempre é transparente, nem sempre é em alto e bom tom. Ao contrário, geralmente é oculto ou cochichado. Nas minhas peças ele se faz presente pelo que é, mas ao mesmo tempo não deixa de ser diferente das suas determinações iniciais, mais banais e fáceis.

Assim, a sombra comparece como um efeito do funcionamento da escultura, para se tornar parte do funcionamento da pintura. A sombra desliza entre um indício de um corpo tridimensional e um signo da cor autônoma. Digo que a sombra é indício da luz, índice de um corpo, pois sua ausência é sinal da ausência de luz e do corpo, e quando penumbra ela é atmosfera e espaço. Ela é material plástico da pintura; ela é a cor; ela é luminosa. Enquanto a cor é indício da luz, índice do corpo, a sua ausência é sinal da ausência da luz e do corpo. A cor é luz; a cor é sombra; a cor é penumbra, e a penumbra é o encontro da sombra com ar. Então, cor e sombra se confundem em suas definições, mostrando não haver limites precisos entre a presença da luz e a sua falta.

Considerações finais

Comecei este trabalho porque levo muito a sério a máxima de Leonardo Da Vinci, de que a arte é coisa mental. O aspecto mental da arte podendo ser instanciado tanto no âmbito do seu planejamento e execução, na mente do artista, quanto no âmbito da sua experiência, na mente de um integrante do seu público. Mas, ao mesmo tempo, parecia-me que essa dimensão mental da arte, tanto de um lado como outro, era marcada pela história da arte e pela cultura de um modo mais amplo, que constituíam balizas, enquadramento e pano de fundo supressores de qualquer pretensão de se fazer tábula rasa. Tanto artistas quanto público partiam do já-pronto. A minha produção, seja qual fosse o olhar sobre ela, não poderia escapar de apresentar a aparência própria de um clichê de pintura modernista. Uma aparência oriunda da minha própria mente, onde afinidades com modernidade e referências constituem um substrato de tradições a partir do qual impulsiono minhas ações.

Subitamente, pareceu-me que este conjunto de referências não era senão um composto de *ready-mades* e que o trabalho de arte resultante da articulação atual dessa memória ultrapassava a mesma. Dado o meu posicionamento enviesado em face de tal tradição, o termo ultrapassagem, em vez de progresso, ocupa o sentido de transbordamento da moldura, próprio da ausência de objetividade. A fim de compreender esse transbordar, levei muito a sério a ideia expressa por Jasper Johns, de que o *ready-made* foi colocado no lugar da arte, tornando-se um exemplo dela, e cujas consequências para a arte em geral ainda não haviam se desdobrado totalmente. Este descaminho desencadeou a vontade de entender o que o *ready-made* indica para a atual concepção de arte, em termos de estruturas interpretativas da experiência e prática artísticas, e qual a sua relação face à dinâmica articulada entre molduras e a integralidade da experiência.

A sensação de que minhas imagens mentais já surgiam prontas sugeria um mapeamento do *ready-made* sobre as minhas referências. Ideias e imagens que poderiam também implicar operações no ambiente real, as quais igualmente poderiam ser tratadas como *ready-made*. Tive a impressão de que tratar o *ready-made* neste nível equivale a lidar com as convenções que estruturam o mundo social. Pelo visto, estamos tratando de molduras herdadas, estendidas sob o presente, e que implicam um específico estreitamento da experiência – cujas características limitadoras são inseparáveis da produção dos mundos presente e futuro. Tomada por esta perspectiva, a emergência do *ready-made* é um acontecimento representativo da deterioração ou transformação das molduras morais, transcendentais e espirituais mais pregnantes da história

do ocidente, e da substituição dessas ordens pelo imperativo da produção industrial e do comércio.

A dimensão imaginária, sustentáculo da simbolização no âmbito da arte em outras épocas, assumindo a configuração de Deus ou de natureza pristina, por exemplo, é coisificada pelo *ready-made*. Ou seja, o *ready-made* faz ingressar perversamente no âmbito da arte, a consciência de que o produto industrial convencional e já-pronto, e toda a lógica em torno da sua produção e circulação, substituem as ordens transcendentais de referências como modelo geral de um imaginário coletivo. Artistas como Andy Warhol e Jeff Koons desdobram essa consciência, baseando-se na fetichização da mercadoria, e estendem-na, conjurando uma atmosfera conceitual composta pela imagem, pelo clichê e pelo simulacro. Cada artista, a seu tempo, empregando seus respectivos humores. Tal consciência também denota que o pensamento simbólico é construção humana, e não uma herança transcendental, pois lhe falta a consubstancialidade requerida para conjugar-se com o absoluto.

Ao mesmo tempo, a poética de Duchamp nunca me pareceu ser uma mera repetição da cultura comercial. *Fonte*, por exemplo, embora seja um mictório qualquer, e possa ser instanciada em qualquer mictório, não é todo e qualquer mictório. A maior fatia deste dilema se coloca mediante a competência em fazer passar um mictório por arte, e essa competência representativa tem múltiplas razões e causas, dentre as quais estão a intenção do artista e o contexto institucional. Não obstante, tentei argumentar que essas mais conhecidas operações justificadoras da constituição contextual do *ready-made* são molduras de outra maneira de estruturar o fazer artístico e sua relação com o mundo e com o conhecimento da realidade, em vez de indicadores do fim da arte.

Essa nova maneira, a meu ver mais importante que a descrição das operações de sua possibilidade, implica na aceitação da convencionalidade como tal, e na produção de uma perturbação nessa convencionalidade. Perturbação incapaz de eliminá-la, mas suficientemente aguda para desestabilizar as suas ancoragens habituais. Assim, o imperativo não era abandonar o passado e conquistar o futuro, mas criticar o passado no presente. Interrogar a cultura morta cristalizada em convenções. A meu ver, essa disposição pode ser descrita como um modo de interrogar as pressuposições que ancoram nossas ações e significações, em busca da sua causa ou justificativa. Essa busca não mira um esclarecimento desinteressado, mas constitui tarefa ética imprescindível, determinada pela vigilância e identificação de justificativas que podem potencialmente produzir ou permitir o atroz.

E nesse sentido, o antirracionalismo de Duchamp fica expresso pela indefinição dos seus trabalhos. Situação que conduz à reflexão e indica a importância da compreensão existencial

do mundo. Ou seja, muito embora o *ready-made* esteja invariavelmente atrelado ao mundo comercial, e indique, em última análise, o utilitarismo como a ordem de ancoragem das crenças contemporâneas, o *ready-made* também tensiona esta ancoragem e as crenças convencionais permitidas por tal ordem materialista. De modo oblíquo, nos confronta com o além das predeterminações e convenções que expressam e estruturam tal ordem. O *ready-made* não é alguma coisa já-pronta. Em vez disso, sublinha a importância do que não sabemos.

Conectei intuitivamente o caráter crítico do *ready-made* com a crítica ao clichê. A concepção de clichê localiza as convenções mentais como ferramentas operativas dos nossos relacionamentos habituais com o ambiente, enquanto a crítica dessa noção indica que tais racionalizações habituais são pressuposições que podem engendrar o erro, pois são heranças de mundos passados. O interesse por esta concepção de clichê e pela sua crítica precipitou o meu encontro com os textos sobre arte do escritor D. H. Lawrence, segundo o qual os estados de consciência que permitem a produção de uma visão de mundo estabilizada estão na raiz da produção de clichês. Conforme este autor, um clichê é um *ready-made mental*, enquanto o estado mental consciente, marcado por operações de simbolização e determinação, seria denominado *mente ready-made*, sendo especializado em repetir formulações habituais.

A possibilidade de pensar a arte como coisa mental foi expandida a partir dessa leitura e a abordagem adquiriu uma densidade mais psicológica. Nesse caso, a palavra psicológica deve ser considerada em um sentido muito literal, como relativa à princípios de estruturação ou fundamento da psique. Ou seja, admitindo que a arte é coisa mental e que a sua experiência pressupõe operações mentais, eventos mentais e estados mentais, buscou-se deduzir quais seriam os estados mentais, os eventos mentais e as operações mentais em jogo na experiência artística. Evidentemente que tudo isso depende do contexto e do trabalho. No entanto, ao comprar a ideia de que a arte corresponde a uma disposição do mundo distinta daquela aprontada por clichês, pressupus que a experiência a partir da arte envolve, ao menos, a causação de ruídos nas operações de determinação e fixação da experiência em termos de objetos úteis e ferramentas.

Uma dada experiência apreendida a partir de clichês implica a busca por um fim, como objeto em si, ou objetivo. Assim, os clichês se sobrepõem à experiência, ao aqui e agora, mapeando-a ou estendendo sobre ela uma moldura, para instrumentalizar e impulsionar o sujeito na direção de um objetivo. Não há nada de fundamentalmente errado com isso, na medida em que nos permite agir e compreender o mundo distanciadamente. Simplesmente penso ser a arte uma experiência distinta, na medida em que investe nas parcelas ignoradas por este raciocínio, do qual sem dúvida participa a publicidade, o design, o entretenimento, o

espetáculo e suas imagens. Na autonomia da arte estão implicadas justamente a não-finalidade e a não-funcionalidade, características destacadas no *ready-made*. Por conta dessas características e da sua relativa autonomia a arte pode reorganizar uma dada parcela da experiência, a fim de apresentar traços que a ordem acima descrita não pode contornar.

Isso não significa que na arte podemos renunciar completamente à fixação, ou à presença do clichê, ou à consciência do passado memorável no presente. Significa apenas a requisição de uma consciência que interroga os perceptos e procura determiná-los apenas com as informações que eles próprios oferecem. Ou seja, muito embora haja a impossibilidade de retorno ou recomeço a partir de um ponto virginal, mediante apagamento da história, a arte insiste na equivalente impossibilidade de se cartografar integralmente a experiência através do que já sabemos. E nesse sentido, insiste na apresentação do inapreensível da experiência. Isto é, a emergência do inaudito na experiência é a condição necessária para arte, nem que seja parcialmente aparecido, em uma constituição fraca.

O aspecto inapreensível da experiência, a partir da análise de minhas obras, ficou instanciado em características inconstantes da percepção, tais como sombras e reflexos. E nesse caso, passei a meditar sobre uma articulação ampliada entre eventos mentais compreendidos como fixos, e aqueles outros compreendidos como contingentes. Fixação e contingência, conforme percebidos pela mente, e conforme atribuídos aos trabalhos. Essa meditação, contudo, não identificou, nem teve a pretensão de discriminar nos trabalhos partes totalmente fixas e circunscritas de partes totalmente contingentes e inconstantes. Na verdade, a elaboração do trabalho de arte é uma modelação do percepto, para que seja simultaneamente percebido como fixo e contingente, finalizado e aberto. Grosso modo, o trabalho é uma ordem fixa elaborada, mas sua consistência constitui um anteparo para a fluidez, ao passo que a fluidez assim sustentada não tarda em cristalizar-se em ordem.

Essa questão deve ser lida a partir da nossa disposição corriqueira de abordar psicologicamente o ambiente como um campo de ação e um conjunto de ferramentas. Para o olhar treinado por essa lógica o trabalho de arte deve ter função, ou ter um significado, o que francamente dá no mesmo. É uma infelicidade constatar como semelhante modelo interpretativo ocupa posição central em grande parte das instituições artísticas. Em tal cenário, é crucial insistir na resistência do trabalho de arte frente a semelhante modelo e às expectativas promovidas por ele. Enquanto tais, essas expectativas nem sempre, quiçá jamais, atualmente, podem ser bloqueadas e impossibilitadas. Todavia, podem se tornar irritantemente inadequadas e impotentes diante da experiência. Um trabalho de arte bem-sucedido existe mediante a impossibilidade de ser determinado a partir de significados remissivos, e objetificações

anteriores à situação do encontro com o público. Assim, nossa pretensão de determinação e intenção de dizer do que se trata o trabalho de arte, só podem ser satisfeitas quando dirigidas a experiência e as sensibilizações localizadas no âmbito relacional. E nesse caso, para simbolizar, precisaremos discriminar nós e o objeto.

É, em parte, essa experiência que tentei descrever argumentando que os trabalhos de arte são como pessoas, porque parecem ter mentes. Podemos descrever os atributos físicos e até a personalidade de uma pessoa, mas nada disso esgota a sua definição, porque uma pessoa é um processo autônomo extremamente complexo. Tenho a impressão de que o trabalho de arte pode causar a mesma sensação de indeterminação própria da tentativa de determinação de um processo autônomo. Mas essa metáfora é apenas uma interpretação dentre inúmeras possíveis. Isso pode ser visto de uma outra maneira. Por exemplo, como uma insistência na presença do desconhecido no âmbito da experiência. A obra de arte sendo uma estrutura preparada para produzir um protagonismo de aspectos da experiência que não cabem nas nossas predefinições e pressuposições dos objetos, e a partir dos objetos. E pouco importa o quão exaustivamente a realidade seja descrita, ela está além de nossas determinações.

Por esta acepção, a arte exige do seu público humildade. Não perante a obra de arte, mas perante a realidade. Afinal de contas, o que faz a arte é demonstrar que pouco conhecemos. E nesse sentido, não posso deixar de pensar que a arte não produz conhecimento, mas um tipo peculiar de impressão da realidade, a qual apelidei de conhecença. A conhecença é um saber na experiência, que não é nada senão um conhecer mediante crença fenomenológica. A conhecença é filha da consciência, pai e mãe do conhecimento e irmã caçula da sabedoria. A sua principal diferença para com o conhecimento é a seguinte: ela não estrutura o que sabemos, mas consiste em uma estruturação do que não entendemos. O olhar de acesso ao que não entendemos é sempre oblíquo. Em termos de experiência, corresponde ao evanescente.

Paradoxalmente, o acesso às sensibilizações inominadas corresponde ao ingresso delas no mundo, isto é, na linguagem. Então, em certa medida, conceder estrutura à semelhante qualidade inapreensível da realidade recupera a dimensão mágica da arte. Porque supõe sua capacidade de entregar mais do real do que podemos capturar simbolicamente ou racionalmente. É largamente sabido que a arte em outras épocas serviu como meio de contato entre seres humanos e entidades transcendentais. E muito embora grandes ordens transcendentais tenham falido, não há razão para supor que nossas próprias definições podem substituir tais ordens. Simplesmente porque tais ordens não estão assentadas em definições, mas são capas protetoras, concebidas diante da indefinição incomensurável da realidade. No

impossível de circunscrever, pois transcende nossas capacidades existenciais, só podemos acreditar.

Nesse sentido, a arte é uma espécie de estrutura especial, que funciona como anteparo para experiências que desestruturam o mundo. Porque, em suma, o transcendental não está para lá, senão em todo lugar. Está para lá do mundo, apenas. Isto é, para lá da linguagem e das nossas molduras de interpretação. No entanto, está em um aqui tão próximo que compõe, igualmente, nosso próprio estofo. Se insisto na sensibilização situada no presente é justamente por isso. E se encontro nas sensações a passagem para a transcendência, é porque enfrentamos o que não entendemos com as sensações. A pura contingência é o alvo da arte, assim como da ciência. Contudo, a arte não pretende quebrá-la em pedaços para compreendê-la e circunscrevê-la. A arte é uma operação que permite recolher um vislumbre da sua potência e indeterminação. Ela demonstra a existência das coisas que não entendemos, sombreando as determinações com a indeterminação.

Assim, trata-se de colocar a sensação à frente da compreensão, localizando a primeira como causa da segunda. Ou seja, o artista coloca de pé uma estrutura cujo fim não é a produção de conhecimento, mas de conhecença. A conhecença fornece uma ética para o conhecimento, porque estabelece a experiência existencial como limite e fundamentos das compreensões, emulando assim a origem do mundo. Ou seja, a origem ou produção do registro simbólico a partir do não simbólico, que é a intransponível fronteira do sentido, e que, na experiência da arte, acompanha cada determinação, estabelecendo os limites do seu poder, e cobrando de cada forma estabelecida uma humildade fundamental.

Referências

- ALBERS, J. **A interação da cor**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- ALBERTI, L. B. **Da pintura**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2014.
- ARNHEIM, R. **O poder do centro**: Um estudo da Composição nas artes visuais. Rio de Janeiro: Edições 70, 1990.
- AUMONT, J. **A imagem**. 7ª. ed. Campinas, São Paulo: Papirus, 2002.
- BARTHES, R. **Aula**: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro 1977. 14ª. ed. São Paulo: Cultrix, 2009.
- BARTHES, R. **Aula**: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada em 7 de janeiro de 1977. 14. ed. São Paulo: Cultrix, 2009.
- BENJAMIN, W. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. In: BENJAMIN, W. *Magie e técnica, arte e política*. 3ª. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. p. 165-195.
- BOIS, Y.-A. **A Pintura Como Modelo**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009. 401 p.
- BOIS, Y.-A.; LYON, C. **What Is There to See? On a Painting by Ad Reinhardt**. MoMA, Nova York, 1991. 2-3. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/4381154>>. Acesso em: 2021 Outubro 2021.
- BOIS, Y.-A.; NONES, L. **Entrevista com Rosalind Krauss**. ARS, São Paulo, v. 16, p. 29 - 54, 2018. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/151800>>. Acesso em: 1 Junho 2021.
- BONFAND, A. **A arte abstrata**. Tradução de Denise P. Lotito. Campinas: Papirus Editora, v. I, 1996.
- BORGES, J. L. **Elogio da sombra**; poemas. **Perfis**; um ensaio auto biográfico. Porto Alegre: Globo, 1971. 124 p. p.
- BOURDIEU, P. **Capítulo X - Gênese dhistórica de uma estética pura**. In: BOURDIEU, P. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S.A., 1989. p. 281-298.
- BRITO, R. **Neoconcretismo**: Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. São Paulo, SP: Cosac & Naif Edições, 1999. 112 p.
- BUCHLOH, B. H. D. **Painting as Diagram**: Five Notes on Frank Stella's Early Paintings, 1958-1959. OCTOBER Magazine, Cambridge, n. 143, p. 126-144, Winter 2013.
- BÜRGUER, P. **Teoria da vanguarda**. 1ª. ed. São Pàulo: Cosac naify, 2012.
- CAGE, J. **Jasper Johns**: Stories and Ideas. In: [ORG], A. R. S. Jasper Johns (catálogo de exposição). Nova Iorque: The Jewish Museum, 1964.
- CALABRESE, O. **A Idade Neobarroca**. Lisboa: Edições 70, 1999.
- CALDAS, W. **Estados da Imagem - Waltercio Caldas** | Canal-Arte. YouTube, 03 Outubro 2017. Disponível em: <<https://youtu.be/LPhqUn8rT-g>>. Acesso em: 09 Outubro 2021.
- CASTLEMAN, R. Jasper Johns, a print retrospective. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 1986. 148 p.

CASTLEMAN, R. **Jasper Johns, uma retrospectiva de gravuras**. Nova Iorque: MOMA, O Museu de Arte Moderna, 1986.

CAUQUELIN, A. **Arte contemporânea: uma introdução**. Tradução de Rejane Janowitz. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CRARY, J. **Suspensões da Percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2013. 384 p.

CRIMP, D. **On Museum's Ruins**. October, Nova Iorque, v. 13, p. 71-57, Verão 1980. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/3397701>>. Acesso em: 08 nov. 2020.

DAMISCH, H. **A astúcia do quadro**. Revista Gávea, Rio de Janeiro, v. 1, n. 10, p. 101-109, 1984. Disponível em: <https://issuu.com/rlprod/docs/g_vea_10>. Acesso em: 03 ago. 2020.

DANTO, A. C. **Art and Artefact**. In: DANTO, A. C. Art/Artefact. Nova Iorque: The Centre for African Art, 1989. p. 18-32.

DANTO, A. C. **Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história**. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

DELEUZE, G. **El concepto de diagrama**. Tradução de Editorial Cactus. Buenos Aires: Cactus, 2008.

DELEUZE, G. **Francis Bacon: Lógica da Sensação**. 1ª. ed. Lisboa: Orfeu Negro, 2011.

DUCHAMP, M. **O ato criativo "por Marcel Duchamp"**. In: TOMKINS, C. Duchamp: uma biografia. São Paulo: Cosac Naify, 2013. Cap. Apêndice, p. 592.

FERREIRA, G.; COTRIM, C. **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006. 122-138 p.

FISCHER, E. **A necessidade da arte**. 9ª edição. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987. 254 p.

FOLLAND, T. **Robert Rauschenberg's Queer MoRobert Rauschenberg's Querr Modernism: The Early Combines and Decoration**. The Art Bulletin, Nova Iorque, v. 92, p. 348-364, December 2010. ISSN 4.

FONSECA, V. D. **Cognição, neuropsicologia e aprendizagem: abordaem neuropsicológica e psicopedagógica**. 7ª. ed. Petrópolis, RJ: Voze, 2016.

FOSTER, H. **O retorno do real: A vanguarda no final do século XX**. 1ª. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014. 224 p.

FOSTER, H. **O complexo arte-arquitetura**. São Paulo: Cosac Naify, 2015. 288 p.

FRIED, M. **Art and Objecthood**. Artforum, Nova York, v. 10, n. 05, 1967. Disponível em: <<https://www.artforum.com/print/196706/art-and-objecthood-36708>>. Acesso em: 20 Maio 2021.

GAMMEL, I. **Baroness Elsa: gender, dada, and everyday modernity—a cultural biography**. Athens, Georgia: MIT Press, v. I, 2003.

GEHL, J. **Cidades para pessoas**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GELL, A. **A rede de vogel, armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas**. Arte e Ensaios - Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Escola de Belas Artes, UFRJ., Rio de Janeiro, n. 8, p. 174-191, 2001.

GIANNOTTI, M. **Breve história da pintura contemporânea**. São Paulo: Claridade, 2009. 104 p. p.

GREENBERG, C. **Arte e Cultura: ensaios críticos**. 1ª. ed. São Paulo: Cosac Naify, v. I, 2013.

GREENBERG, C. **Picasso aos 75 anos**. In: GREENBERG, C. *Arte e Cultura: Ensaos críticos*. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 81-91.

GREENBERG, C. **Vanguarda e Kitsch** [1939]. In: GREENBERG, C. *Arte e Cultura: Ensaos críticos*. Tradução de Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac Naify, 2013. Cap. 1, p. 320.

GULLAR, F. **Teoria do não-objeto**. In: COHN, S. *Ensaos fundamentais: artes plásticas*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010. p. 105-109.

HACK, R. F. **Foucault a modernidade e o sujeito**. [S.l.]: [s.n.]. Disponível em: <<https://repositorio.ufscar.br/bitstream/handle/ufscar/4811/6333.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 11 Outubro 2021. 2014 Tese (Doutorado) Curso de Filosofia. Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2014.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. D. S. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. 1ª. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, v. único, 2009.

KELLY, E. **Ellsworth Kelly, Who Shaped Geometries on a Bold Scale, Dies at 92**. The New York Times, Nova Iorque, 27 Dezembro 2015. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2015/12/28/arts/ellsworth-kelly-artist-who-mixed-european-abstraction-into-everyday-life-dies-at-92.html>>.

KOSUTH, J. **Exemplar: Felix Gonzalez-Torres**. In: FEUVRE, L. L. *FAILURE*. London, Cambirdge: Whitechapel Gallery, The MIT Press, 2010. p. 90-94.

KRAUSS, R. **Allusion and Illusion in Donald Judd**. Artforum Intenational, Nova Iorque, Maio 1966. Disponível em: <<https://www.artforum.com/print/196605/allusion-and-illusion-in-donald-judd-37789>>. Acesso em: 20 maio 2021.

KRAUSS, R. **Sense and Sensibility, reflection on post '60s sculpture**. Artforum, Nova Iorque, Novembro 1973. Disponível em: <<https://www.artforum.com/print/197309/sense-and-sensibility-reflection-on-post-60s-sculpture-34257>>. Acesso em: 05 jul. 2021.

KRAUSS, R. **A escultura no campo ampliado**. Revista Gávea, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 87-93, 1984. Disponível em: <https://issuu.com/rlprod/docs/gavea_1>. Acesso em: 05 jul. 2021.

KRAUSS, R. **O fotográfico**. 1ª. ed. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL, 2002.

KRAUSS, R. E. **The Originality of the Avant-Garde**. In: KRAUSS, R. E. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Miths*. 10ª. ed. Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT Press, 1996. Cap. 7, p. 151-170.

KRAUSS, R. E. **Caminhos da Escultura Moderna**. 2ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

KRAUSS, R. et al. **The reception of the sixties**. October, Nova York, v. 69, p. 3-21, 1994. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/778987>>. Acesso em: 09 Outubro 2021.

KUDIELKA, R. **Objetos da Observação - lugares da experiência: sobre a mudança da concepção de arte no século XX**. Novos estud. - CEBRAP, São Paulo, nov 2008. 167-178. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002008000300009&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 01 set. 2020.

LACAN, J. **O seminário, livro 20**: mais, ainda. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

LACAN, J. **Escritos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

LACAN, J. **O Seminário, livro 11**: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise (1964). 2ª. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LAGROU, E. **Arte ou artefato? Agência e significado nas artes indígenas**. Revista Proa - Revista de Antropologia e Arte

LARCO, J. **Jorge Larco**. Museo de Arte Tigre, 2021. Disponível em: <<http://mat.gob.ar/coleccion/larco-jorge/>>. Acesso em: 02 Abril 2021.

LAWRENCE, D. H. **PHOENIX**: The posthumous papers of D. H. Lawrence. Londres: William Heinemann, 1972.

LAWRENCE, D. H. **Late Essay and Articles**. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2004.

LÉVI-STRAUSS, C. **O pensamento selvagem**. Campinas: [s.n.], 1989.

LICHTENSTEIN, J. **A cor eloquente**. São Paulo: Siciliano, 1994.

LICHTENSTEIN, J. **A pintura**: o desenho e a cor. São Paulo: Editora 34, v. 9, 2006.

LYON, C. **Making a Difference. Yve-Alain Bois on Ad Reinhardt's "Black" Paintings**. MoMA, Nova York, 1991. 1+4-5+22. Disponível em: <<http://www.jstor.com/stable/4381153>>. Acesso em: 09 Outubro 2021.

MANSOOR, J. **Piero Manzoni**: We Want to Organicize Disintegration. October, Nova Iorque, v. 95, p. 28-53, Inverno 2001. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/779199>>. Acesso em: 05 jun. 2021.

MCLUHAN, M. **Os meios de comunicação com extensões do homem** (understanding mídia). São Paulo: CULTRIX, 1964.

MELLVILLE, H. **Bartleby, o escrevente**: Uma história de Wall Street. In: AGAMBEN, G. Bartleby, ou da contingência. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p. 55-105.

MERLEAU-PONTY, M. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

MILLER, M. H. **Jasper Johns, American Legend**. New York Times Style Magazine, Nova Iorque, 18 Fevereiro 2020. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2019/02/18/t-magazine/jasper-johns.html>>. Acesso em: 15 out. 2020.

MORRIS, R. **O tempo presente do espaço**. In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. Escritos de artistas: Anos 60/70. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009. p. 401-420.

NAVES, R. **O vento e moinho**: Ensaios sobre arte moderna e contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. 531 p.

NØRRETRANDERS, T. **The user illusion**: cutting consciousness down to size. Nova York: Penguin books, 1998.

O'DOHERTY, B. **No Interior do Cubo Branco**: A ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OITICICA, H. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

Oxford Paperback Dictionary & Thesaurus. 3 ed. New York: Oxford University Press, 2009.

PAULINHO da Viola - **Meu tempo é hoje**. Direção: Izabel Jaguaribe. Intérpretes: Paulinho da Viola. [S.l.]: VideoFilmes. 2004.

PIETTRE, Bernard. **Platão – A República**: Livro VII. Tradução: Elza Moreira Marcelina. São Paulo: Ática, 1989.

RAMOS, N. **Ó**. São Paulo: Iluminuras, 2009.

ROSENBERG, H. **Action painting**: crise e distorção. In: ROSENBERG, H. O objeto ansioso. São Paulo: Cosac naify, 2004. p. 43-52.

SABINO, F. **Carta a um Jovem escritor e suas respostas**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

SAFATLE, V. **O circuito dos afetos**: Corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo. 2ª. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

SALLES, C. A. **Redes de criação**: construção da obra de arte. Vinhedo: Horizonte, 2003.

SANTAELLA, L. **O que é semiótica**. São Paulo: editora brasiliense, 1983.

SAUSSURE, F. D. **Curso de Lingüística Geral**. 27. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

SCULLY, S. **Sean Scully**: Painting, 2014. Disponível em: <<https://youtu.be/LWMqrNIdBRk>>. Acesso em: 14 agosto 2021.

SEARLE, J. **Mente, Cérebro e Ciência**. 1ª. ed. Lisboa: Edições 70, 2019 (1984).

SEARLE, J. R. **Consciousness and Language**. Nova Iorque, EUA: Cambridge University Press, 2002.

SEARLE, J. R. **Consciência e Linguagem**. São Paulo: Martins fontes, 2021.

SOLOMON, A. R. **Jasper Johns**. Nova Iorque: The Jewish Museum, 1964. Acesso em: 07 dez. 2020.

STEINBERG, L. **Outros Critérios**: confrontos com a arte do século XX. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, v. 1, 2008.

STELLA, F. **Working Space**. Cambridge: Harvard University Press, 1986.

STELLA, F. **Frank Stella**: Creating canvases in new shapes. Youtube, 2010. Disponível em: <<https://youtu.be/MK9FgEODF4o>>. Acesso em: 04 Março 2021.

STELLA, F. **An Evening with Frank Stella**. Youtube, 2016. Disponível em: <<https://youtu.be/hDfCDU5amyQ>>. Acesso em: 19 Junho 2021.

STELLA, F. **Frank Stella At The Parsons Table with Paul Goldberger**: Parsons School of Desing. Youtube, 2017. Disponível em: <<https://youtu.be/z3GCUTCDmfU>>. Acesso em: 30 Junho 2021.

TOMKINS, C. **Duchamp**: uma biografia. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

TUTTLE, R. **Conversations | Premiere | Artist Talk | Richard Tuttle**, 2012. Disponível em: <<https://youtu.be/-0F5Nq1vmg8>>. Acesso em: 04 Março 2021.

ZUCCARO, F. **Idéia dos pintores, escultores e arquitetos**. In: LICHTENSTEIN, J. A pintura: textos essenciais - Vol. 3: A idéia e as partes da pintura. Rio de Janeiro: Editora 34, 2004. Cap. 3, p. 40-54.

APÊNDICE – Outras obras executadas durante a pesquisa

Figura 52 – Bruno Marcelino. Para todas as cores brancas (Irmão III), 2019. Tinta spray e vinil sobre madeira. 26 x 20 x 3 cm. Foto: Marcelo Almeida.



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 53 – Bruno Marcelino. Sem Título, 2019. Tinta vinil sobre moldura de madeira e compensado. 25,7cm x 20cm x 4cm Foto: Bianca Reis.



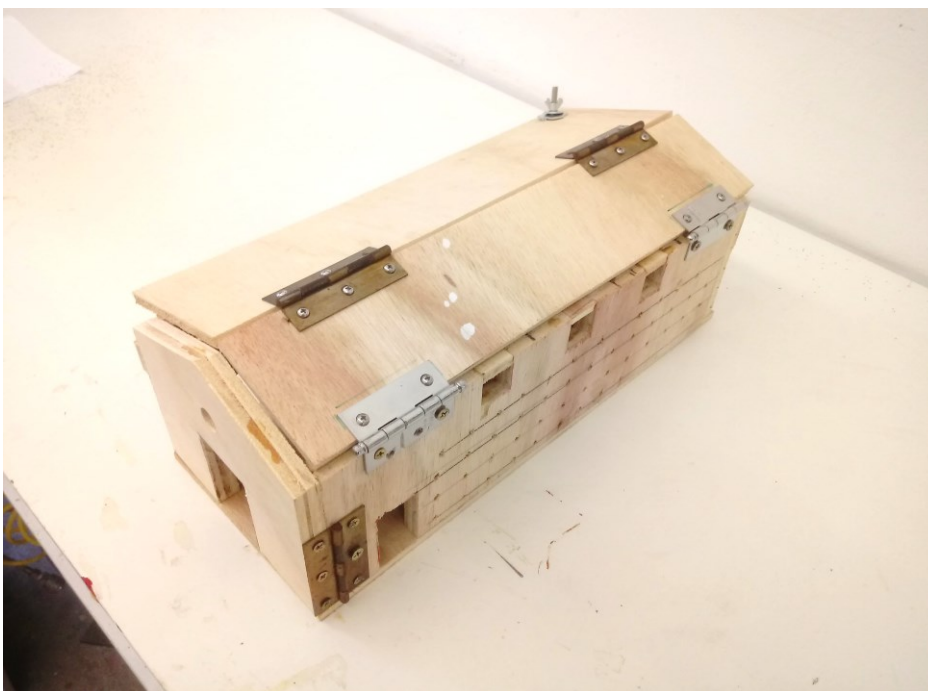
Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 54 – Bruno Marcelino. Maquete para instalação na Capela Morumbi, 2019. Tinta acrílico e barro sobre madeira, ferragens diversas. 17cm x 14,5cm x 35,5cm.



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 55 – Bruno Marcelino. Maquete para instalação na Capela Morumbi, 2019. Tinta acrílico e barro sobre madeira, ferragens diversas. 17cm x 14,5cm x 35,5cm.



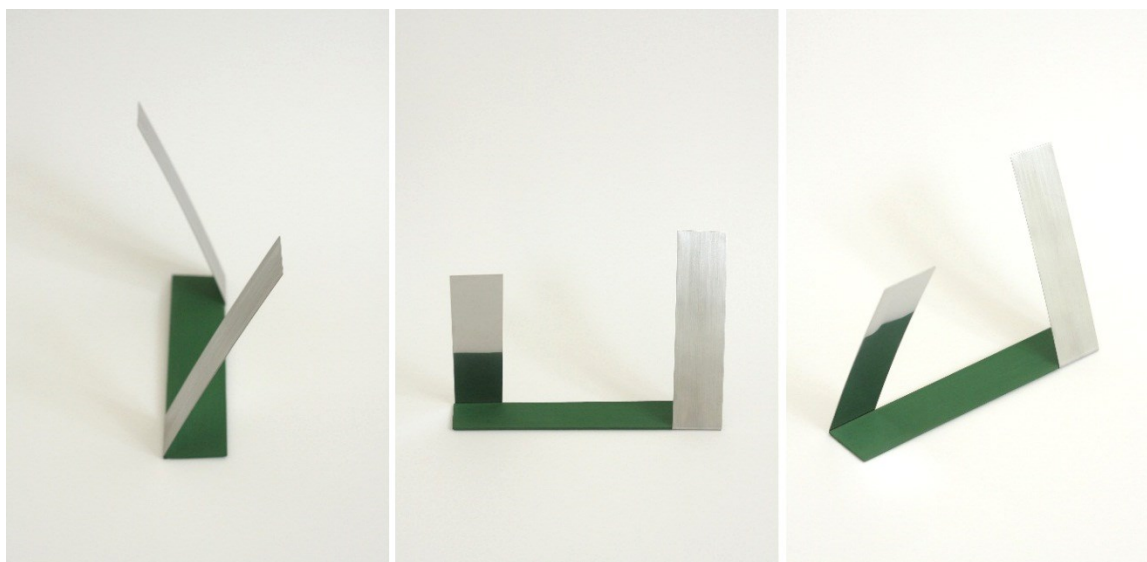
Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 56 – Bruno Marcelino. Maquete para instalação na Capela Morumbi, 2019. Tinta acrílico e barro sobre madeira, ferragens diversas. 17cm x 14,5cm x 35,5cm.



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 57 – Bruno Marcelino. Dobra 2, 2019. Acrílica sobre compensado e aço inox. 18 x 27 x 14cm. Foto: Bruno Marcelino



. Fonte: Arquivo pessoal

Figura 58 – Bruno Marcelino. Dobra 3, 2019. Acrílica sobre compensado e aço inox. 18 x 27 x 14cm.
Foto: Marco Mello.



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 59 – Bruno Marcelino. Sem Título, 2020. Acrílica e tinta vinil sobre moldura de madeira e compensado. 16,8cm x 19,6cm x 4cm Foto: Bianca Reis.



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 60 – Bruno Marcelino. Sem Título, 2020. Visão da lateral da peça. Acrílica e tinta vinil sobre moldura de madeira e compensado. 16,8cm x 19,6cm x 4cm Foto: Bianca Reis.



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 61 – Bruno Marcelino. Sem Título, 2020. Acrílica e tinta vinil sobre moldura de madeira e compensado. 26cm x 20cm x 4cm Foto: Bianca Reis.



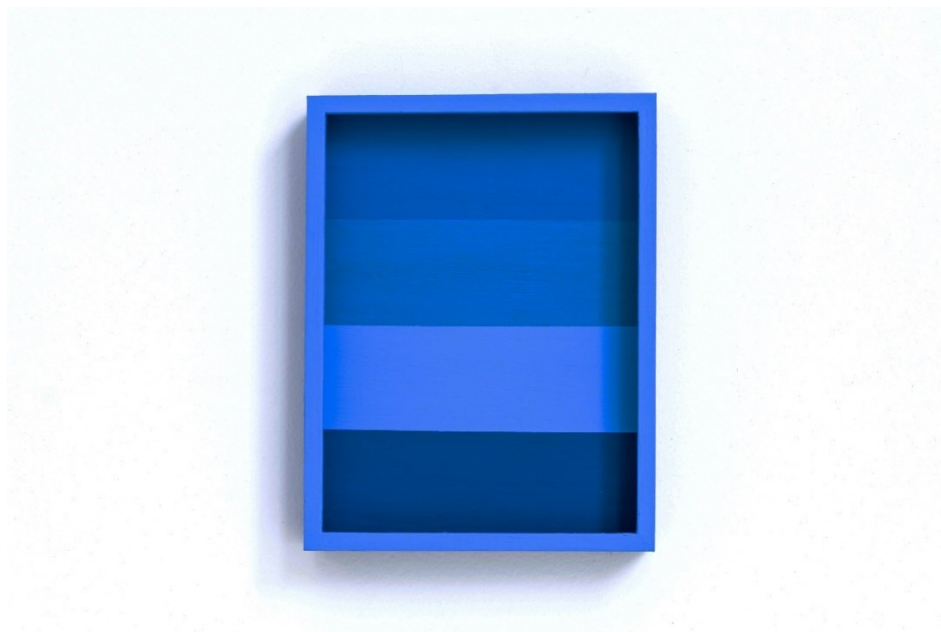
Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 62 – Bruno Marcelino. Sem Título, 2020. Acrílica e esmalte e verniz sobre moldura de madeira e compensado. 26cm x 20,2cm x 4cm Foto: Bianca Reis.



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 63 – Bruno Marcelino. Sem Título, 2020. Acrílica e tinta vinil sobre moldura de madeira e compensado. 25,5cm x 29,6cm x 4cm Foto: Bianca Reis.



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 64 – Bruno Marcelino. Sem Título, 2020. Acrílica e tinta vinil sobre moldura de madeira e compensado. 25,5cm x 20cm x 4cm Foto: Bianca Reis.



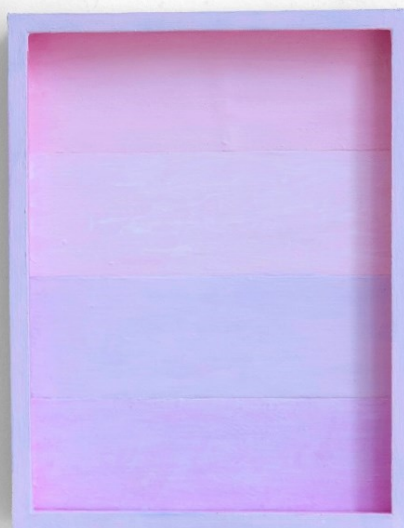
Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 65 – Bruno Marcelino. Sem Título, 2020. Acrílica e esmalte e verniz sobre moldura de madeira e compensado. 26cm x 20,2cm x 4cm Foto: Bianca Reis.



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 66 – Bruno Marcelino. Sem Título, 2020. Acrílica esmalte e tinta vinil sobre moldura de madeira e compensado. 26,2cm x 20,2cm x 4cm Foto: Bianca Reis.



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 67 – Bruno Marcelino. Sem Título, 2020. Acrílica, esmalte, tinta vinil e verniz sobre moldura de madeira e compensado. 26,3m x 20cm x 4cm Foto: Bianca Reis.



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 68 – Bruno Marcelino. Sem Título, 2020. Acrílica e esmalte e tinta vinil sobre moldura de madeira e compensado. 34cm x 25,5cm x 5,5cm Foto: Bianca Reis.



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 69 – Bruno Marcelino. Sem Título, 2020. Acrílica e tinta vinil sobre moldura de madeira e compensado. 18,5cm x 14,3cm x 3cm Foto: Bianca Reis.



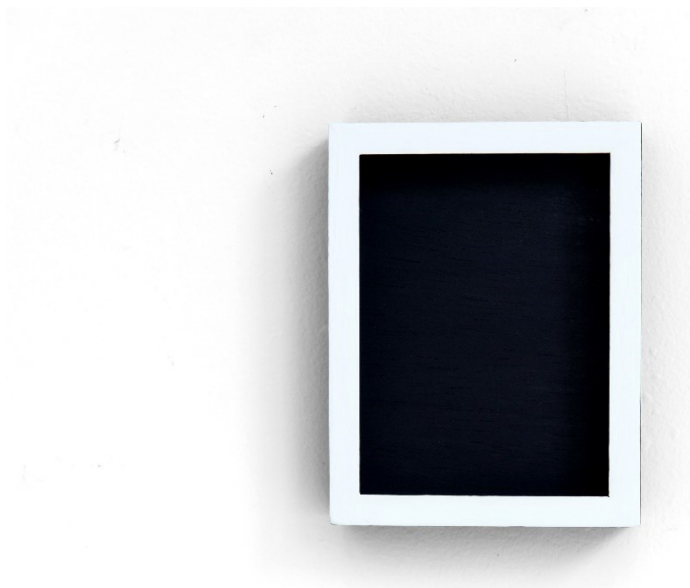
Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 70 – Bruno Marcelino. Sem Título, 2020. Acrílica e tinta vinil sobre moldura de madeira e compensado. 18,2cm x 14,2cm x 3cm Foto: Bianca Reis.



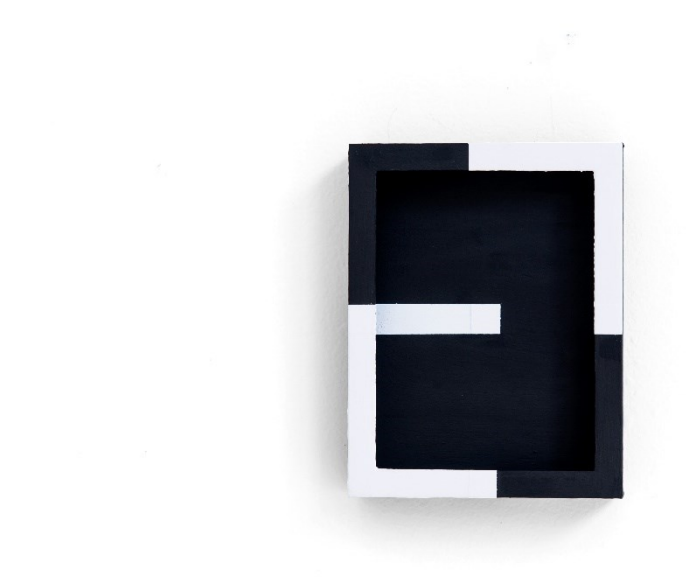
Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 71 – Bruno Marcelino. Sem Título, 2020. Acrílica e tinta vinil sobre moldura de madeira e compensado. 18,3cm x 14,2cm x 3cm Foto: Bianca Reis.



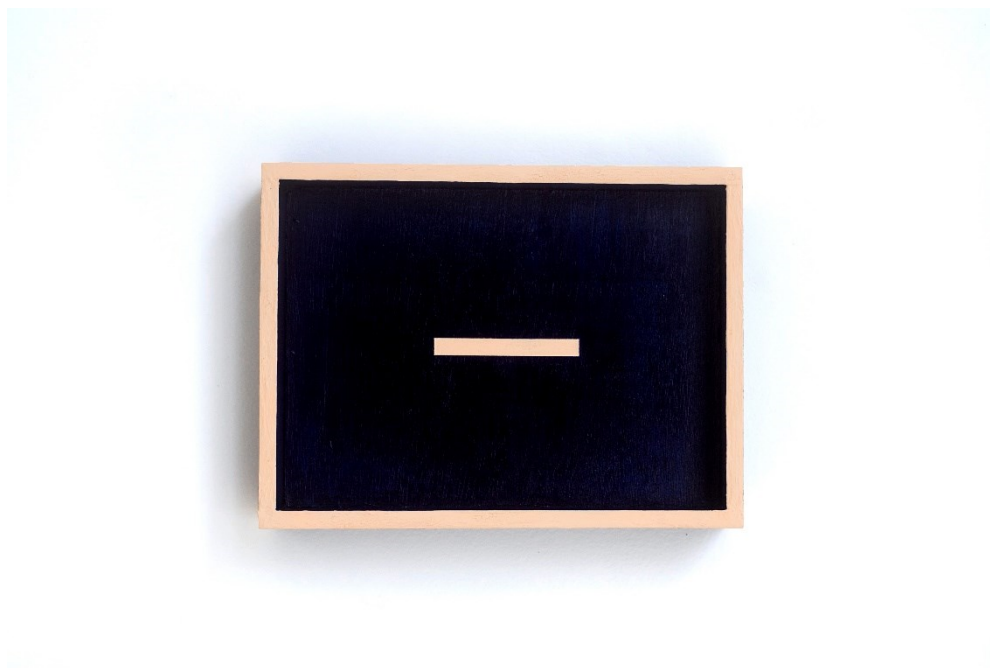
Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 72 – Bruno Marcelino. Sem Título, 2020. Acrílica e tinta vinil sobre moldura de madeira e compensado. 18,3cm x 14,2cm x 3cm Foto: Bianca Reis.



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 73 - Bruno Marcelino. Sem Título, 2020. Acrílica e guache sobre MDF e madeira. 21,3cm x 28,1cm x 5cm Foto: Bianca Reis.



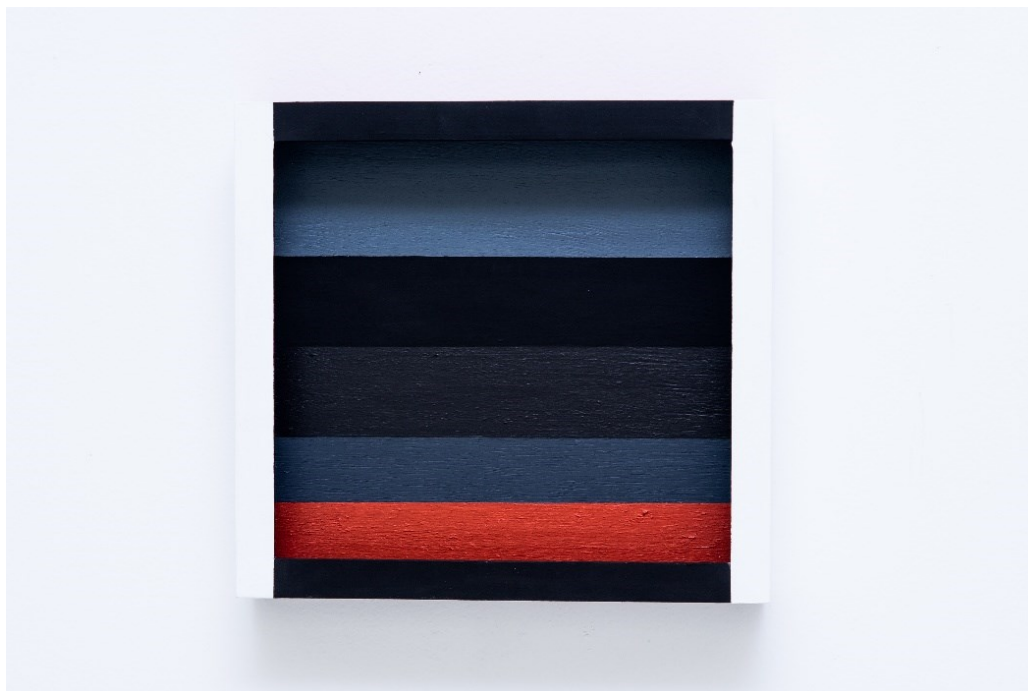
Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 74 – Bruno Marcelino. Sem Título, 2020. Acrílica e tinta vinil sobre moldura de madeira e compensado. 26,5cm x 28,2cm x 5,5cm Foto: Bianca Reis.



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 75 – Bruno Marcelino. Sem Título, 2020. Acrílica e esmalte e tinta vinil sobre moldura de madeira e compensado. 26cm x 28cm x 5,5cm Foto: Bianca Reis.



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 76 – Bruno Marcelino. Sem Título, 2020. Acrílica e tinta vinil sobre moldura de madeira e compensado. 26cm x 28cm x 5,5cm Foto: Bianca Reis.



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 77 – Bruno Marcelino. Sem Título, 2020. Acrílica e tinta vinil sobre moldura de madeira e compensado. 32cm x 32cm x 5,5cm Foto: Bianca Reis.



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 78 – Bruno Marcelino. Sem Título, 2020. Acrílica sobre madeira. 6,6cm x 5,5cm x 4cm Foto: Bianca Reis.



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 79 - Bruno Marcelino. Sem Título, 2020. Acrílica sobre madeira. 6,3cm x 5cm x 3,9 cm
Foto: Bianca Reis.



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 80 – Bruno Marcelino. Sem Título, 2020. Acrílica sobre madeira. 6,7cm x 5,1cm x 3,8 cm
Foto: Bianca Reis.



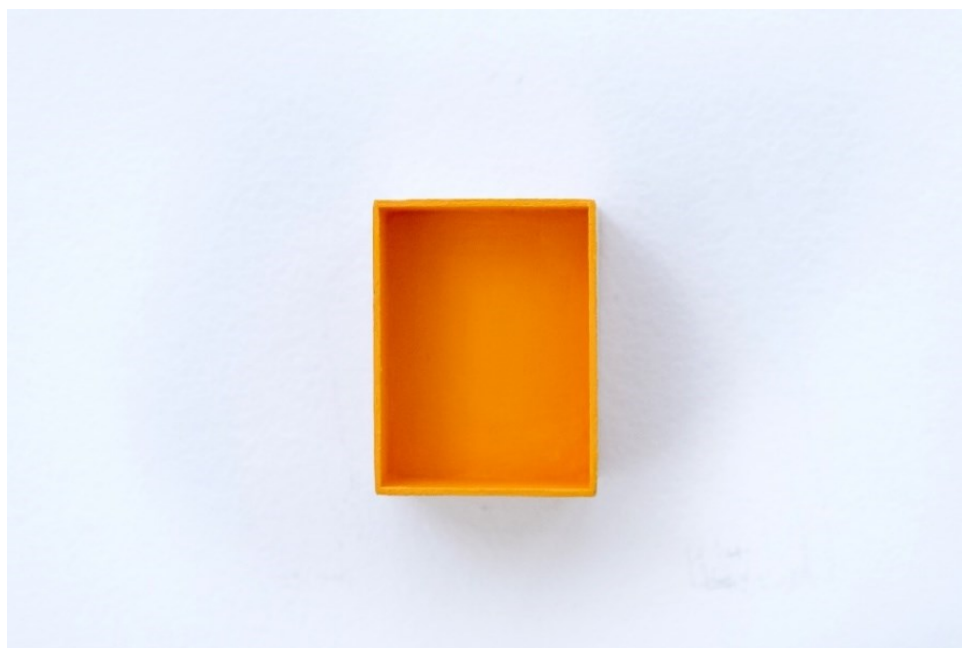
Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 81 – Bruno Marcelino. Sem Título, 2020. Tinta vinílica sobre madeira. 6,6cm x 5,2cm x 3,9cm
Foto: Bianca Reis.



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 82 - Bruno Marcelino. Sem Título, 2020. Trabalho em condição de iluminação artificial. Acrílica sobre madeira. 6,6cm x 5,5cm x 4cm Foto: Bianca Reis.



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 83 – Bruno Marcelino. Sem Título, 2020. Acrílica sobre madeira. 6,7cm x 5,5cm x 3,9 cm
Foto: Bianca Reis.



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 84 – Bruno Marcelino. Sem Título, 2020. Tinta vinílica sobre madeira. 7,1cm x 5,4cm x 3,6 cm Foto: Bianca Reis.



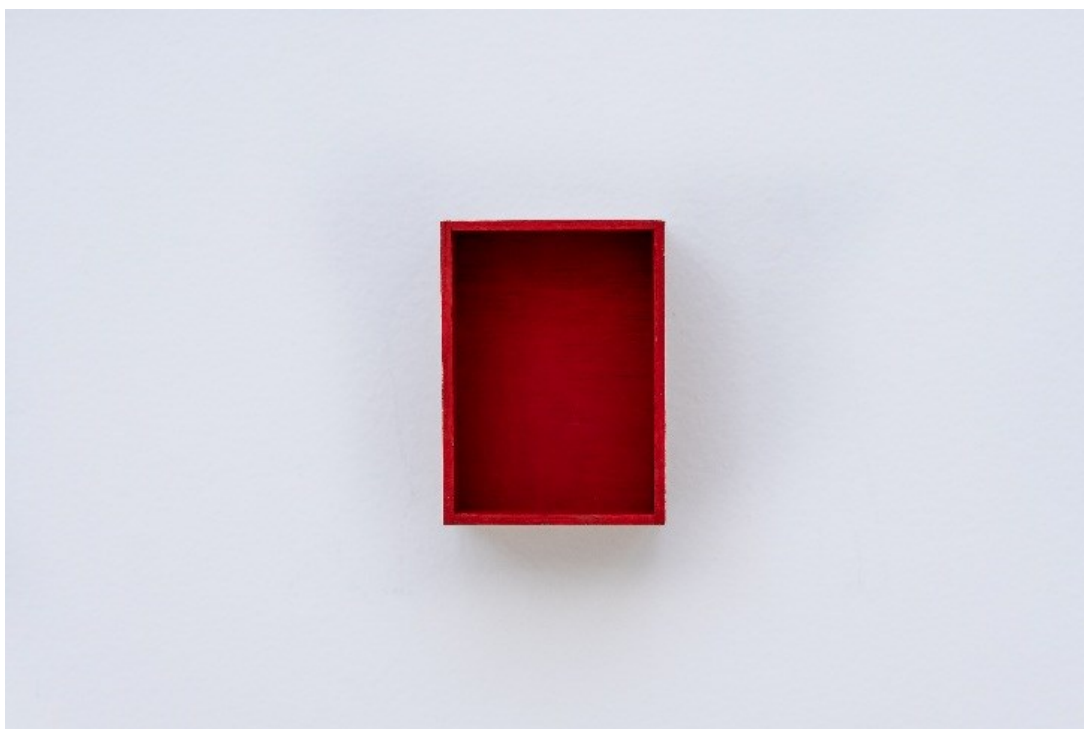
Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 85 – Bruno Marcelino. Sem Título, 2020. Acrílica sobre madeira. 7,2cm x 5cm x 3,5 cm Foto: Bianca Reis.



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 86 – Bruno Marcelino. Sem Título, 2020. Acrílica sobre madeira. 7cm x 5,1cm x 3,5 cm Foto: Bianca Reis.



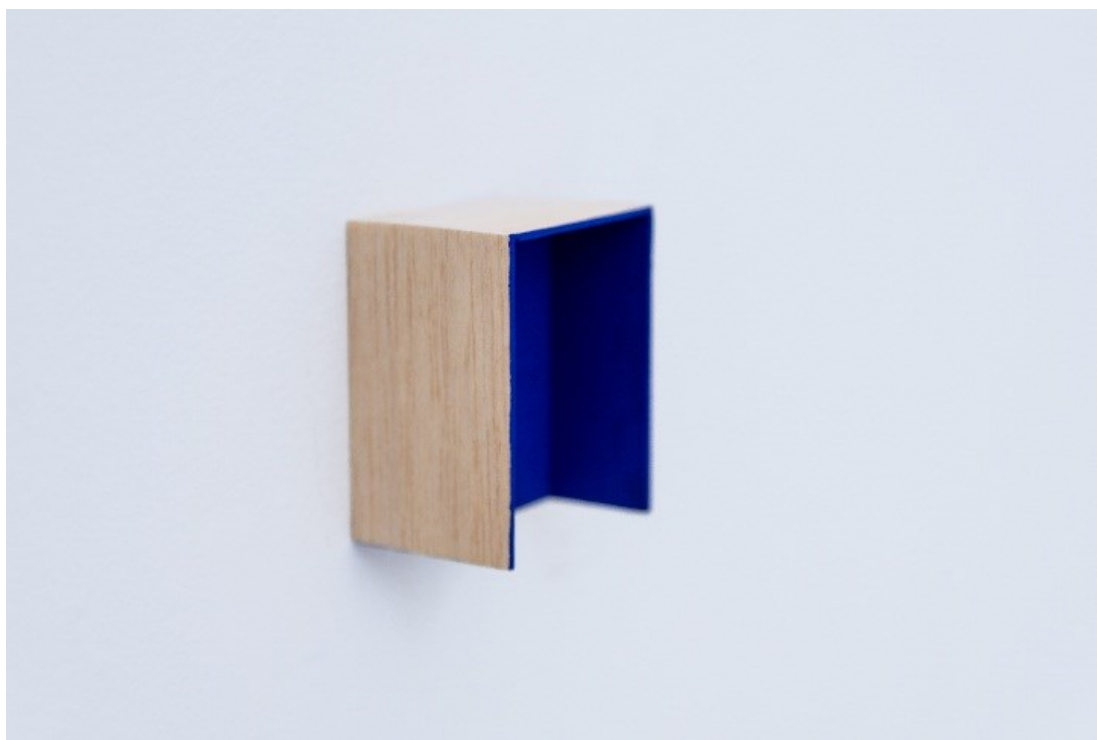
Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 87 – Bruno Marcelino. Sem Título, 2020. Acrílica sobre madeira. 6,5cm x 5,5cm x 3,5 cm Foto: Bianca Reis.



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 88 – Bruno Marcelino. Sem Título, 2020. Acrílica sobre madeira. 6,3cm x 5,7cm x 3,9 cm Foto: Bianca Reis.



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 89 – Bruno Marcelino. Sem Título, 2020. Acrílica sobre madeira. 7,2cm x 5,4cm x 3,4 cm Foto: Bianca Reis.



Fonte: Arquivo pessoal.